HISTOIRES DES LITTÉRATURES

LITTÉRATURE ITALIENNE

G. A. Tholiano





Littérature italienne

HISTOIRES DES LITTÉRATURES

Littérature italienne

PAR

HENRI HAUVETTE

Ouvrage couronné par l'Académie française (Prix Halphen).

TROISIÈME ÉDITION



Librairie Armand Colin

103, Boulevard Saint-Michel, PARIS

1914



AVANT-PROPOS

Pour présenter en cinq cents pages environ un tableau d'ensemble de la littérature italienne, on pouvait choisir entre deux partis : dresser un répertoire méthodique, aussi complet que possible, des auteurs et des œuvres, en consacrant à chacun une notice biographique et analytique ; ou bien sacrifier résolument les écrivains secondaires, pour s'étendre davantage sur les poètes et les penseurs les plus connus et les plus représentatifs, de façon à caractériser surtout les grandes époques et les principaux courants d'inspiration, qui constituent la véritable originalité de la littérature italienne.

C'est à ce dernier parti que je me suis arrêté sans hésitation : l'étude de Dante, Pétrarque, Boccace, Machiavel, Guichardin, l'Arioste, le Tasse, Métastase, Goldoni, Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, Manzoni, Leopardi, G. Carducci, occupe à peu près la moitié du présent volume. Les auteurs secondaires sont

mentionnés, en grand nombre, mais très brièvement, parmi les précurseurs ou les épigones des personnalités les plus saillantes, dans les chapitres consacrés à expliquer l'enchaînement des périodes, les progrès ou les reculs de l'art et du goût.

Pour rendre encore d'un dessin plus facile à saisir dans son ensemble le développement de la littérature si complexe et si variée de l'Italie, l'exposé en a été divisé en quatre parties, correspondant à quatre étapes de la pensée et de la civilisation. La détermination de ces périodes est naturellement sujette à discussion, d'autant plus que je me suis écarté ici de certaines habitudes prises. Mon unique préoccupation a été de mettre en pleine lumière les caractères qui m'ont toujours le plus frappé dans l'évolution de la littérature italienne, depuis le milieu du XIIIe siècle jusqu'au commencement du XXe. Le seul élément personnel que l'on puisse introduire dans un livre très général, comme celui-ci, n'est-il pas justement la façon d'en concevoir le plan? Sans doute, il faut être Pascal pour oser écrire : « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle... » ; cette déclaration orgueilleuse définit pourtant à merveille la seule originalité permise à un ouvrage dont la matière a déjà été traitée, discutée, analysée, retournée en tous sens par d'innombrables critiques.

La littérature moderne et contemporaine a été

l'objet de soins particuliers; non que l'on doive s'attendre à rencontrer dans le chapitre final de longues appréciations sur les œuvres parues en Italie depuis une trentaine d'années; mais il a semblé utile de donner une nomenclature assez riche des auteurs qui se sont distingués, ou se distinguent actuellement dans les diverses branches de l'activité littéraire, avec quelques renseignements précis sur leur âge, sur la date de leurs publications les plus importantes, sur leurs tendances artistiques, etc.

Quelques lecteurs regretteront peut-être de ne pas trouver à la fin du livre le complément d'une bibliographie, indiquant les ouvrages généraux à consulter, et aussi quelques sources particulières, au moins pour certaines périodes et certaines œuvres. Après y avoir mûrement réfléchi, j'ai cru devoir y renoncer, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les études relatives à la civilisation italienne ont pris une telle extension au XIXe siècle, tant en Italie que dans le reste de l'Europe, et même en Amérique, qu'il devient très difficile de distinguer le bon grain de l'ivraie, c'est-à-dire de faire un choix personnel, de dresser une bibliographie originale. J'aurais dû en conscience mentionner tous les ouvrages que j'ai consultés, depuis plus de quinze ans que la langue et la littérature italiennes ont fait l'objet unique de mon enseignement. Mais cet appendice aurait été aussi incomplet (car on ne peut tout lire) que dispro-

portionné. Il ne pouvait me plaire d'abréger, en les démarquant, les résumés bibliographiques que d'autres ont faits, et bien faits. A quoi bon présenter au public un reflet médiocre de ce qu'il peut trouver dans des ouvrages excellents, accessibles à tous?

Cette dernière considération m'a définitivement arrêté. Depuis quelques années, les histoires générales et les manuels de littérature italienne se sont singulièrement multipliés, et parmi ces publications, plusieurs sont de remarquables mises au point du travail critique actuellement accompli. C'est pour moi une dette de reconnaissance de citer dès ces premières pages les ouvrages que j'ai eus constamment sous la main :

Storia letteraria d'Italia; 9 volumes par différents auteurs (voir ci-après, p. 503-504); Milan, Vallardi; 1898-1906. Chaque volume est pourvu d'abondantes notes bibliographiques; deux d'entre eux sont encore en cours de publication.

A. d'Ancona et O. Bacci, *Manuale della letteratura italiana*; 5 volumes, Florence, Barbèra; 2e éd., 1900 et suiv. — Ce Manuel contient des notices très soignées sur près de 400 auteurs, avec de longs extraits de leurs œuvres. Un sixième volume a paru en 1910; il renferme, outre les extraits d'œuvres de vingt auteurs morts depuis 1900, une table générale, et un supplément bibliographique qui met à jour ce précieux répertoire jusqu'à la fin de 1909.

En attendant, les périodiques ne manquent pas, qui permettent au travailleur de se tenir au courant des publications nouvelles. Je ne citerai que quatre des principales revues spéciales d'histoire littéraire :

Bullettino della Società dantesca italiana, Florence (sur Dante et son temps); voir ci-après, p. 503;

Giornale storico della letteratura italiana, Turin (avec le meilleur dépouillement des périodiques italiens et étrangers); voir p. 502;

Rassegna bibliografica della letteratura italiana, Pise;

Rassegna critica della letteratura italiana, Naples.

Parmi les manuels plus courts, je n'ai garde d'oublier deux publications scolaires d'une haute valeur, toutes deux avec des notes bibliographiques très soignées :

Vittorio Rossi, *Storia della letteratura italiana*; 3 vol., Milan, Vallardi; 4e éd., 1910;

Francesco Flamini, *Compendio di storia della letteratura italiana*; 1 vol., Livourne, Giusti; 6e éd. 1906.

Le dernier chapitre du présent volume mentionne en outre (p. 498 et suiv.) les ouvrages de critique et d'histoire littéraire les plus remarquables par eux-mêmes, publiés en Italie depuis une trentaine d'années. Ai-je trop présumé des capacités de mes lecteurs, en estimant qu'à l'aide de ces indications, si sommaires qu'elles soient, ils pourraient s'orienter assez vite, et dresser eux-mêmes une bibliographie très suffisante sur un point spécial? Il ne m'a pas

paru que la grande affaire fût d'étaler devant eux une érudition facile, mais bien de leur désigner les guides les plus sûrs.

M. Ferdinando Neri, docteur de l'Université de Turin et lauréat de l'Institut Supérieur de Florence, lecteur de langue italienne à l'Université de Grenoble, a bien voulu relire sur épreuves la première édition de ce livre. Il sait combien je lui en suis reconnaissant; mais ce que je tiens à dire publiquement, c'est qu'il a mis au service de cette revision le même souci d'exactitude rigoureuse qui a contribué, avec bien d'autres qualités, à faire si hautement estimer ses premières publications, relatives à la littérature de la Renaissance. Je lui suis redevable, sur beaucoup de points particuliers, de très utiles conseils.

Henri Hauvette.

TABLE

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE

LES ORIGINES DE LA LITTÉRATURE ITALIENNE JUSQU'A LA MORT DE DANTE

DEUXIÈME PARTIE

LA RENAISSANCE

TROISIÈME PARTIE

LE CLASSICISME ET LA DÉCADENCE

QUATRIÈME PARTIE

LA LITTÉRATURE DE LA NOUVELLE ITALIE

CONCLUSION

LITTÉRATURE ITALIENNE

INTRODUCTION

Le simple exposé chronologique des faits qui constituent l'histoire littéraire d'un peuple risque fort d'être incomplet, confus, par suite peu instructif, s'il n'est éclairé par quelques idées générales, et divisé en un certain nombre de périodes, destinées à faire mieux saisir la physionomie et l'enchaînement des phénomènes, l'évolution du goût, de la mode et des genres, en un mot la marche de la pensée et de l'art.

Cette vérité, banale en elle-même et applicable à bien d'autres études, s'impose à l'esprit avec une évidence particulière, lorsque l'on entreprend de tracer un tableau, et surtout un tableau sommaire, de la littérature italienne. Des sept siècles qu'embrasse cette histoire on ne saurait dire que se dégage, au premier regard, une grande unité; ce qui frappe plutôt, c'est la complexité du dessin général, c'est la variété et l'imprévu des manifestations du génie italien, qui, à une même époque, peut se présenter sous les aspects les plus divers, suivant qu'on l'envisage en Sicile ou à Naples, dans l'Italie centrale, — en Ombrie, en Toscane, — ou dans la vallée du Pô, — à Ferrare, à Mantoue, à Venise, à Milan,

à Turin. Maintes confusions risquent en outre de se glisser dans les esprits, à la faveur de certaines expressions d'un usage courant, telles que « Moyen Age », « Renaissance », « Romantisme »; on ne songe plus même à les définir, tant elles semblent claires, et l'on ne prend pas garde que, appliquées à la civilisation italienne, elles ne signifient plus du tout ce que, en France, nous avons l'habitude de leur faire dire.

Il importe donc, dès ces premières pages, de prévenir toute équivoque, de dissiper toute confusion, pour introduire, s'il est possible, plus de clarté dans les idées; il est nécessaire de jeter un coup d'œil d'ensemble sur les grandes périodes que nous devrons étudier une à une, d'en reconnaître les limites et les caractères essentiels, c'est-à-dire de tracer le plan qui sera suivi dans cette histoire de la littérature italienne.

Le seul mot de « Moyen Age » évoque un certain nombre d'idées et de faits, de conditions sociales et intellectuelles nettement définies, surtout lorsque l'on a en vue la littérature française, la plus parfaite expression de ces siècles lointains : l'organisation féodale domine alors toute la vie politique; la philosophie scolastique s'impose comme une discipline nécessaire au travail de la pensée; enfin une puissante inspiration nationale anime la production poétique de la France : par sa langue, par ses héros, par son ardeur guerrière, aussi bien que par sa malice bourgeoise ou populaire, la littérature française, du XIe au XVe siècle, est l'image fidèle de la jeune nation née sur le sol gaulois de la civilisation latine et chrétienne, transformée, dans l'ordre social, par une aristocratie guerrière, d'origine germanique. Tout dans cette littérature reflète l'âme, la con-

science et l'esprit de ce peuple, dont la foi, l'enthousiasme et la gaieté railleuse s'expriment en des œuvres vraiment originales.

Rien de semblable ne s'est passé en Italie. Là aucune fusion durable et féconde d'éléments divers n'a fait surgir une nationalité sur les ruines du vieux monde romain. Le mouvement littéraire, qui se dessina tardivement, fut d'abord dépourvu de toute originalité : l'Italie n'eut pas de héros national. Les esprits, toujours fascinés par la grandeur de Rome, dont la gloire, pensait-on, ne pouvait subir qu'une éclipse passagère — car sa destinée est divine et sa puissance éternelle, — ne se plièrent pas sans résistance à la discipline scolastique. La féodalité ne plongea pas de profondes racines dans ce sol purement latin : ce peuple, qui était et se sentait si intimement romain, ne voyait dans sa noblesse féodale qu'une horde de barbares venus pour opprimer et dévaster « le jardin de l'empire » ; aucune communauté d'intérêts ni de sentiments ne pouvait exister entre la grande masse des Italiens et les représentants de la race germanique : c'est en dehors de ces maîtres, c'est contre eux que se fonde la commune, si vite prospère, d'où vont jaillir l'art et la poésie de la nouvelle Italie. Les lettrés ne trouvaient pas de héros à chanter parmi ces ennemis du nom romain; aussi se réfugiaient-ils dans l'étude de l'antiquité, jaloux d'entretenir le culte des seules traditions nationales qu'ils connussent. La science à laquelle ils se vouaient de préférence n'était pas la théologie, gloire de l'Université de Paris, mais le droit, science romaine par excellence, et que de toutes parts on venait étudier à Bologne. Cette science éminemment positive, et d'un caractère pratique, convenait d'ailleurs mieux au génie italien que les discussions abstraites où triomphaient les

docteurs de Sorbonne. Car si les grands Italiens du Moyen Age furent des mystiques, ils ne cessèrent pas pour cela d'avoir pleinement conscience des réalités de la vie : saint François ne fut pas un théologien; sa piété chercha dans les spectacles de la nature un aliment plus substantiel que dans les définitions et les syllogismes de l'école; son apostolat trouva une justification suffisante dans l'allégement qu'il apportait aux misères humaines, et sa parole ardente puisait son efficacité et sa poésie dans ce contact intime avec la réalité.

La civilisation italienne ne fut pourtant pas entièrement rebelle à la philosophie scolastique : saint François ne doit pas faire oublier saint Thomas, et chacun sait quels secours fournit la « Somme » pour l'exacte interprétation de la pensée d'un Dante. Mais cette influence scolastique fut superficielle; elle ne modifia pas profondément l'orientation des esprits, et resta presque sans effet sur l'art et la poésie. C'est de leur réalisme inné, c'est aussi des exemples de l'antiquité, étudiés avec une inlassable persévérance, que les Italiens tirèrent leurs premières inspirations vraiment originales. La *Divine Comédie*, l'œuvre la plus médiévale et la plus scolastique de toute cette littérature, en est une preuve éclatante. Nulle part on ne trouve plus clairement affirmé ce que j'appellerai la conscience romaine du peuple italien : Rome est à la cime de toutes les préoccupations du poète; c'est la ville élue de Dieu. Dante ne met son espoir dans un empereur germanique, comme Henri VII, que parce qu'il peut saluer en lui le seul héritier légitime des Césars; s'il maudit les gens d'Église et les papes, c'est que ce sont des usurpateurs, qui veulent empiéter sur l'autorité du chef établi par Dieu même pour gouverner le monde : l'empereur de Rome. Dans les citoyens

les plus sages et les plus honnêtes de sa Florence, Dante se plaît à reconnaître les descendants directs de la race sacrée des Romains. On sait de reste quelle admiration, quelle piété vraiment filiale le poète avait vouées à Virgile; mais la « longue étude » qu'il avait faite de l'*Enéide*, avec toutes les réminiscences qui en sont le fruit, est loin de résumer la préparation classique de ce théologien : à Virgile il associe dans son amour Homère, Horace, Ovide, Lucain, Stace, d'autres encore, qu'il a certainement connus et vénérés. Peu importe qu'il ne les ait pas toujours bien compris; l'essentiel est qu'ils furent pour lui des guides, des maîtres, des modèles incontestés.

L'Italie du Moyen Age n'a donc jamais complètement cessé de rester en contact avec les anciens, et de leur rendre une sorte de culte, fût-ce avec une intelligence imparfaite. C'est à l'abri de l'antiquité que le génie italien, épris de réalité, d'harmonie et de beauté, s'est tenu en garde contre les abstractions, les subtilités et le formalisme de la pensée scolastique, au moment même où la vie municipale émancipait la commune, et appelait ce peuple au libre épanouissement de ses facultés; c'est à cette école que Dante a développé les dons de sa race, et su produire, en dépit de sa théologie, de sa science encyclopédique et de sa conception symbolique de la poésie, une œuvre personnelle, humaine, si voisine de nous par certains aspects que parfois on a cru y reconnaître l'aurore de la Renaissance.

La *Divine Comédie* n'appartient pourtant pas encore à la Renaissance; elle est au contraire le poème du Moyen Age italien par excellence. Car s'il arrive que la pensée de Dante nous semble très moderne, la forme qu'elle revêt, l'expression que le poète donne à ses idées religieuses, politiques, philosophiques ou même poétiques

nous déconcerte souvent, et parfois — pourquoi ne pas l'avouer? — nous rebute; nous avons à faire un effort pour nous adapter à un état d'esprit et à un mode de raisonnement qui ne sont plus les nôtres. Dante n'ouvrait pas une voie nouvelle à la poésie italienne, l'histoire le montre avec assez d'évidence : son œuvre marque le terme d'une période dès lors achevée, que nous pouvons appeler le Moyen Age italien, à condition que cette expression, appliquée à ce pays, désigne simplement les origines tardives, hésitantes, d'une littérature qui se dégage difficilement de la tyrannie du latin ou de l'imitation française et provençale, et trouve enfin, tout à coup, l'interprète de génie capable de traduire les pensées et les passions d'un peuple conscient de sa grandeur, qui souffre de sa déchéance, et qui lutte pour reconquérir, avec la paix, sa place à la tête des nations.

L'Italie reprit en effet cette place tant convoitée, mais autrement que Dante ne l'avait prévu, non par une suprématie politique renouvelée de l'empire, mais par l'éclat de ses arts et de ses lettres; et ce fut l'œuvre de la Renaissance.

La définition généralement admise du mot Renaissance convient parfaitement aux caractères par lesquels le phénomène se manifesta en France : un retour brusque à l'antiquité, substituant aux traditions nationales de notre Moyen Age l'imitation, parfois indiscrète, des œuvres classiques. A cet égard, une véritable révolution s'est accomplie de ce côté des Alpes dans l'art et le goût, et nous pouvons en indiquer avec précision la date : les velléités de Renaissance, timidement annoncées dès les règnes de Charles V et de Charles VI, n'avaient pas abouti, et ce furent les guerres d'Italie qui, à partir de

1494, mirent les Français en présence d'une civilisation beaucoup plus raffinée. François Ier s'entoure de Florentins, de Génois, de Lombards, de Napolitains; la poésie et les arts de l'Italie fleurissent à sa cour. Lorsque au début de 1549 paraît le manifeste de la Pléiade, la révolution poétique est accomplie : les derniers restes de traditions médiévales qui subsistaient encore sont dédaigneusement rejetés; l'imitation systématique des Grecs et des Latins est élevée à la hauteur d'un dogme.

La Renaissance italienne ne ressemble en rien à la crise tardive, mais rapide, qui jeta tout d'un coup la poésie française dans des voies aussi nouvelles. Comment parler de révélation de l'art ancien chez un peuple qui n'avait jamais entièrement détaché ses yeux de l'antiquité? Que l'on regarde les admirables bas-reliefs exécutés par Nicolas de Pise dès la seconde moitié du XIIIe siècle, et que l'on dise si les sarcophages romains, païens et chrétiens, que l'artiste avait pu voir jonchant le sol de sa ville natale, sont étrangers à la conception que ce précurseur eut de son art. D'autre part, comment parler d'abandon des traditions médiévales, alors que le *Roland furieux*, l'œuvre la plus brillante et la plus caractéristique de la poésie de la Renaissance, met en scène Charlemagne et ses preux, tous les héros de nos chansons de geste, tous les chevaliers invincibles et charmants qui étaient devenus populaires en Italie dès le XIIIe siècle? — alors surtout que l'Arioste, en dépit des règles de l'épopée classique, réussit à tirer un parti imprévu, dans la composition de son poème, de l'ordre fantaisiste et capricieux que les ménestrels et les jongleurs italiens — les « Cantastorie » des carrefours — avaient mis en honneur dans leurs grossiers récits? L'heure vint aussi, sans doute, où l'imitation directe et

servile de l'antiquité effaça toute trace d'inspiration populaire dans l'art italien; mais cela n'arriva que dans la première moitié du xvie siècle, et cependant les œuvres qui avaient vu le jour avant cette tyrannie des formes classiques, et en dehors d'elles, d'Orcagna à Verrocchio, de Giotto à Léonard, de Pétrarque à l'Arioste, ne sauraient être rattachées au Moyen Age.

D'ailleurs, contrairement à ce qu'on vit en France, aucune influence extérieure, aucun événement particulier n'a déterminé, en Italie, le mouvement que nous appelons la Renaissance. La prise de Constantinople par les Turcs, à laquelle on a longtemps attaché une grande importance, n'en a réellement aucune : la collaboration des Grecs à cette forme de l'activité intellectuelle et de la civilisation que l'on appelle l' « humanisme » avait précédé, et de beaucoup, la chute de Byzance : c'est par une lente évolution intérieure que l'âme italienne s'est graduellement haussée à une conception plus large, plus pénétrante de l'homme, de la vie et de l'art. L'étude des modèles antiques a contribué certes à façonner la pensée et le goût, mais elle n'a pas eu l'influence initiale et prépondérante qu'on est communément tenté de lui reconnaître. La supériorité de Pétrarque sur Dante, comme humaniste, ne vient pas de ce qu'il a connu un beaucoup plus grand nombre d'œuvres anciennes, mais bien de ce qu'il les a lues avec d'autres yeux : sa pensée s'est rencontrée avec celle des vieux auteurs; sous la lettre il a senti palpiter l'esprit; derrière les pages jaunies du livre froid et mort, il a retrouvé l'homme, toujours vivant et agité par les mêmes passions que lui. Ce n'est pas l'antiquité qui lui a ouvert l'intelligence; mais c'est parce qu'il a eu l'intelligence plus ouverte qu'il a commencé à mieux comprendre l'antiquité.

La cause profonde de la Renaissance italienne doit donc être recherchée dans les circonstances qui, dès le XIIIe et le XIVe siècle, ont développé et affranchi la personnalité de l'Italien, et d'abord du Florentin. Au milieu des luttes incessantes auxquelles il est mêlé, guerres de commune à commune, querelles intestines, rivalités individuelles, concurrence commerciale, il a appris à observer sans complaisance, à juger sans illusion les hommes et les choses, et à ne compter, le cas échéant, que sur lui-même. Cette intelligence vraiment libre et consciente de sa valeur est bien vite devenue une force; c'est elle qui permet à des banquiers et à des marchands — les Bardi, les Rucellai, les Strozzi, les Tornabuoni — de réaliser d'immenses fortunes et de se transformer en Mécènes; c'est elle qui fait d'un bourgeois enrichi, d'un Cosme, d'un Laurent de Médicis, l'arbitre de la politique florentine, ou plutôt italienne; c'est d'elle seule enfin que s'inspirent les poètes et les artistes dans la conception toute nouvelle de leur rôle social : ils ont comparé les agitations qui déchiraient les moindres cités d'Italie, avec l'existence tranquille, heureuse, embellie par les pures joies de la pensée et par la promesse de la gloire, qui avait été celle d'un Virgile et d'un Horace; ils méconnaissent dès lors la grandeur et la beauté que la physionomie d'un Dante et son œuvre devaient à ses épreuves d'exilé. Véritables épicuriens, ils préfèrent s'arranger une vie de paisible et fructueux labeur, couronnée par une immortalité dont ils daignent faire rejaillir une partie sur leurs protecteurs. La gloire — cet art de se rendre éternel, selon la définition de Dante — devient le rêve de tous, et particulièrement de ceux qui manient le pinceau, l'ébauchoir et la plume.

Dans leurs œuvres, ils traduisent, avec leurs senti-

ments personnels, l'idéal du peuple d'où ils sont sortis, de la génération qu'ils représentent : poètes, ils se plaisent à rajeunir les thèmes favoris du lyrisme populaire ou les récits chevaleresques qu'une longue tradition a naturalisés en Italie; artistes, ils s'en tiennent aux sujets consacrés de l'iconographie chrétienne. A l'antiquité ils ne demandent encore que l'élégance, la mesure, l'harmonie, la forme, en un mot, l'expression et l'ornement, mais non la matière. Si pourtant ils entreprennent de traiter un sujet antique, comme le fit Ange Politien dans sa *Fabula di Orfeo*, ils le présentent dans le cadre naïf de quelque composition empruntée à la poétique de leur temps et de leur province. On peut poser ce principe : la littérature italienne de la Renaissance est caractérisée par l'union nécessaire de deux éléments bien distincts, l'un populaire, traditionnel, national, même s'il n'est pas toujours indigène, et l'autre savant, classique, dû à l'influence récente et directe de l'antiquité. Si l'élément classique n'exerce pas une action appréciable sur la conception ou sur la forme d'une œuvre, celle-ci n'appartient pas encore à la Renaissance; si au contraire l'élément populaire est entièrement éliminé, au profit de l'élément classique, la Renaissance proprement dite est passée[1]. Car la Renaissance aboutit au classicisme pur,

1. N'ayant à m'occuper ici que d'histoire littéraire, je ne m'aventurerais pas dans le domaine de l'art, si je ne pouvais invoquer une autorité considérable à l'appui de ma manière de voir : M. le baron H. de Geymüller a dénoncé avec force « l'abus du mot de Renaissance comme dénomination de périodes de l'art ou de styles », et attiré l'attention « sur le danger qu'il y a à qualifier de *Renaissances* des styles qui ne renferment pas les éléments indispensables à la Renaissance : *un élément classique et un élément de l'art gothique*. L'abus de ce nom éminemment juste, pour désigner un fait unique dans l'histoire du monde, fausse l'intelligence des phénomènes et rend plus difficile leur étude scientifique et historique ». Et plus loin, le même critique ajoute : « La Renaissance commence en grand en Toscane avec le Dôme de Florence

dernier terme d'une évolution irrésistible, point de départ d'une irrémédiable décadence.

Sur ce point encore, ce qui s'est passé en Italie offre un parfait contraste avec ce que l'on observe en France. Notre XVI[e] siècle, époque de trouble et d'agitation, d'initiatives hardies, d'ambitions généreuses et d'amères désillusions, n'a pas laissé d'œuvres tout à fait égales au mérite des nobles esprits qui les ont produites; peut-être serait-on même tenté de dire que notre Renaissance a échoué, si l'on ne se souvenait qu'elle a préparé la littérature classique du XVII[e] siècle, où les qualités d'ordre, de raison, de clarté, qui constituent une notable part de notre génie national, ont trouvé leur expression la plus complète, sous un régime parfaitement approprié à cette forme particulière de la littérature. En Italie, au contraire, la Renaissance porte en elle-même sa signification; elle réalise dans toute sa variété et dans toute son ampleur l'œuvre du génie italien; elle dure assez exactement deux siècles, au bout desquels l'épuisement survient tout à coup. Au même moment, les institutions qui avaient favorisé cet admirable essor d'art et de poésie se trouvent réduites à néant : partout la liberté politique est étouffée par des gouvernements autocratiques; la Contre-réforme et l'Inquisition suppriment toute liberté de penser, avec le sentiment religieux lui-même; et si l'on se rappelle que l'Espagne dominait sur la majeure partie de la péninsule, on peut se figurer combien ce double joug fut dégradant : l'histoire de Naples sous les vice-

d'Arnolfo di Cambio, une conception d'esprit et de proportions antiques dans une robe semi-gothique... ». C'est précisément de la même époque, ou peu après — vers le second tiers du XIV[e] siècle — que je fais partir la Renaissance, florentine d'abord, et bientôt italienne.

rois espagnols, et les longs démêlés de Galilée avec l'Inquisition, ce martyre du septuagénaire aveugle et brisé, mais toujours suspect, sont là pour nous l'apprendre. Il n'est pas jusqu'aux œuvres de l'esprit qui ne subissent la tyrannie des règles et des Académies : le Tasse en fit la dure expérience. Or l'Italien ne s'était élevé si haut que par son indépendance et sa franchise dans l'expression de la réalité, par sa libre fantaisie, par le caractère nettement personnel de son observation, de sa pensée et de son art. Quoi d'étonnant si le triomphe de la convention, de l'hypocrisie et de la force brutale lui porta un coup mortel?

L'agonie pourtant se prolongea : l'ingénieuse reproduction des formes de la poésie antique put faire illusion sur la valeur réelle des œuvres; un noble poète donna tardivement au *Roland furieux* un pendant souvent discuté, mais d'un incontestable intérêt; un glorieux interprète des lois de la nature, qui fut aussi un excellent écrivain, montra de quelle hardiesse la pensée italienne était encore capable, malgré toutes les persécutions; l'opéra prolongea en Europe la suprématie artistique de l'Italie. La décadence n'en était pas moins manifeste : elle fut rapide, profonde — avec G.-B. Marino et son école, avec l'Arcadie; — elle dura longtemps. Il faut attendre le milieu du XVIIIe siècle pour assister aux premiers symptômes de réveil.

Deux choses contribuèrent alors à tirer les Italiens de cette torpeur prolongée : leur curiosité scientifique, et leur tendresse pour ce sol natal si indignement gouverné, pour ce peuple honnête et intelligent, si négligé, si méprisé, et qui semblait presque inconscient de sa déchéance. Les recherches historiques et littéraires, l'examen des problèmes sociaux captivent quelques

esprits d'élite, en qui s'unissent l'ardeur scientifique et l'amour de la patrie; Dante est remis en honneur : le culte des gloires passées fraie la voie au patriotisme moderne. De leur côté, les poètes travaillent à éclairer, à façonner la conscience populaire, et à exalter le sentiment national. La Révolution, l'Empire passent, et au lendemain de cette crise, qui avait suscité tant d'espoirs, l'Italie déçue se retrouve plus tourmentée que jamais par ses rêves d'union et d'indépendance. Sa littérature devient révolutionnaire; elle prend le nom de « romantique », mais ce romantisme, qui précède le nôtre, ne lui ressemble guère : en France, ce ne fut guère que la révolte de quelques esprits novateurs contre les préceptes étroits de la poétique classique; en Italie le romantisme puise une force et une signification toutes différentes dans le sentiment patriotique, dans la conscience nationale d'un peuple encore divisé et opprimé. Manzoni serait un fort sage disciple du rigoureux Boileau s'il ne s'obstinait à chanter « des chrétiens les mystères terribles » — parce que, s'adressant à un peuple chrétien, il reconnaît à ces mystères une valeur éducative très supérieure à celle du paganisme, — et s'il ne tirait ses sujets de l'histoire d'Italie, non par amour pour une mise en scène pittoresque et pour la couleur locale, ni dans l'intention de renouveler le personnel, un peu fatigué, des héros classiques, mais parce qu'aucun sujet, pense-t-il, ne peut toucher plus vivement le cœur des Italiens. Le succès des *Fiancés* et de maint autre roman ou drame historique a prouvé surabondamment qu'il ne se trompait pas. Rien, en un mot, n'est plus étranger au romantisme italien que la célèbre théorie de l'art pour l'art. Tout au contraire, l'art ici a un but, manifeste, avoué, immédiat, et, ce qui est extraordinaire, ce but a été

atteint, non sans que les écrivains y aient contribué pour leur large part.

L'unité et l'indépendance de l'Italie une fois réalisées par une série d'événements trop connus pour qu'il soit nécessaire de les rappeler ici, les généreuses aspirations qui s'étaient affirmées depuis le milieu du XVIII[e] siècle avaient reçu une éclatante satisfaction; l'inspiration qui avait prévalu pendant plus d'un siècle devenait sans objet; elle était épuisée. Les années qui ont immédiatement précédé et suivi l'entrée des Italiens à Rome marquent donc la fin d'une importante période historique et littéraire, et le commencement d'une ère nouvelle. La jeune Italie s'organise; un champ d'activité extrêmement vaste s'ouvre devant elle : les questions politiques et sociales occupent le premier rang dans ses préoccupations; les sciences de la nature, les sciences historiques et philologiques sont étudiées avec ardeur; les arts et la littérature proprement dite, poésie, roman, théâtre, provoquent une grande émulation. Vouloir porter dès maintenant un jugement sur une période qui commence à peine serait une prétention ridicule. Mais il est bien permis, après avoir jeté ce rapide coup d'œil sur les destinées de la littérature italienne dans le passé, d'exprimer la conviction que ce peuple n'a pas dit son dernier mot. L'avenir seul montrera si, dans les conditions toutes nouvelles, éminemment favorables, où elle est appelée à déployer une fois de plus les qualités qui constituent son génie, l'Italie saura trouver encore des accents capables de charmer et d'instruire le monde. Ce n'est pas assez de l'espérer : on peut dès maintenant y compter.

Cette esquisse sommaire des grandes périodes, qui

vont être analysées dans les chapitres suivants, fait déjà prévoir les divisions générales de ce livre; elles seront complétées au fur et à mesure par des subdivisions nécessaires.

Une première phase de la littérature italienne, correspondant à la dénomination traditionnelle de Moyen Age, embrasse les origines, les premiers essais en langue vulgaire, et, presque aussitôt après, l'apparition d'un puissant génie : dans l'œuvre de Dante se reflète toute une époque, que l'on peut appeler l'aurore de la vie italienne, et qui s'achève à peu près en même temps que la carrière tourmentée du poète, mort en 1321.

Alors vient la période improprement appelée Renaissance; mais ce nom, consacré par un usage séculaire et universel, il n'appartient à personne de le changer; du moins avons-nous essayé de le définir avec toute la précision possible en ce qui concerne l'Italie. La Renaissance se manifeste presque au lendemain de la mort de Dante : deux hommes, dont l'activité poétique commence entre 1330 et 1340, et qui d'ailleurs par plus d'un côté conservent des attaches avec le Moyen Age, Pétrarque et Boccace, sont les initiateurs incontestés du mouvement; et celui-ci se prolonge jusqu'à l'asservissement de Florence (1530), à la mort de Machiavel (1527) et de l'Arioste (1533).

Mais dès ce moment la Renaissance a fait place à une conception nouvelle de l'art et de la poésie : l'imitation directe, exclusive de l'antiquité supprime tout contact entre la littérature et le peuple. L'Arioste lui-même et quelques écrivains de sa génération — le Trissin, Giovanni Rucellai — sont déjà entrés nettement dans cette voie; leurs successeurs y persévèrent, et le Classicisme semble triompher avec le Tasse, au

moment même où la décadence de l'Italie est, à tous égards, un fait accompli. Au milieu du XVIIIe siècle, le traité d'Aix-la-Chapelle (1748), qui améliora la situation politique de la péninsule, fournit un point de repère utile pour la détermination des périodes. Nous l'adopterons, après tant d'autres, pour marquer la fin de la décadence et le commencement du relèvement, non sans observer qu'il convient de ne pas attacher une importance exagérée à ces dates trop précises.

Aucune période n'est cependant limitée plus exactement que celle qui commence avec le milieu du XVIIIe siècle, et que nous appellerons la littérature de la nouvelle Italie : la constitution du royaume unifié, avec sa capitale naturelle, Rome, en est la conclusion logique. Nous ne devrons pas entièrement passer sous silence le mouvement contemporain, l'heure présente; mais il faudra se borner à quelques notes sommaires, ajoutées comme en post-scriptum à cette histoire de sept siècles, resserrée elle-même en un nombre de pages trop restreint pour rendre exactement compte de son extraordinaire richesse.

PREMIÈRE PARTIE

LES ORIGINES DE LA LITTÉRATURE ITALIENNE JUSQU'A LA MORT DE DANTE

CHAPITRE PREMIER

LE LATIN, LE PROVENÇAL ET LE FRANÇAIS EN ITALIE AU XIIIe SIÈCLE; PREMIERS MONUMENTS DE LA LANGUE ITALIENNE

Qui dit « littérature italienne » emploie une expression en apparence fort claire, en réalité très malaisée à définir, s'il s'agit de répondre à cette question : où et quand commence la littérature italienne?

Si l'on s'en tient à la définition la plus naturelle et la plus répandue : la littérature d'un pays est l'ensemble des écrits composés dans la langue de ce pays — on se heurte à une grave difficulté : avant le milieu du XIIIe siècle, il n'y eut en Italie que des dialectes, mais non pas précisément de langue italienne. D'ailleurs nombreux sont, à cette époque, les auteurs qui écrivirent en provençal et en français; plus nombreux encore ceux qui préférèrent exprimer leurs pensées en latin. L'historien de la littérature italienne doit-il ignorer ces essais qui, à proprement parler, ne sont pas de sa compétence? Il

ne le peut pas ; car ces premières manifestations littéraires préparent et expliquent en partie l'apparition des œuvres les plus caractéristiques du génie italien. Les passer sous silence aurait encore le grave inconvénient de dissimuler un des traits essentiels de la littérature italienne à ses origines : par une sorte de répugnance à se servir de leurs idiomes vulgaires en des ouvrages ayant certaines ambitions littéraires, les Italiens ont tâtonné longtemps avant d'écrire dans une langue qui leur appartînt en propre. Parmi les trois grandes nations néo-latines de l'Europe occidentale, l'Italie fut la dernière à posséder une littérature dans sa langue nationale : dès le XIe et le XIIe siècle la France, au Nord et au Sud, avait une poésie épique et lyrique extrêmement développée ; en Espagne, le poème du *Cid* fut rédigé, selon toute probabilité, dans la seconde moitié du XIIe siècle. En Italie, il faut attendre le milieu du XIIIe siècle, pour rencontrer des œuvres qui attestent, chez les écrivains, l'intention bien déterminée d'élever l'idiome vulgaire à la dignité de langue littéraire.

On ne saurait donc se dispenser de passer rapidement en revue les essais en latin, en provençal et en français qui précédèrent immédiatement l'apparition d'œuvres vraiment italiennes. D'autre part il convient d'accorder quelque attention aux premiers monuments de la langue italienne, alors même qu'ils n'offrent encore aucun intérêt proprement littéraire.

I

La fidélité prolongée des Italiens au latin s'explique d'elle-même : ce n'était pas seulement pour eux la seule

langue littéraire, c'était la seule langue nationale possible. Nulle part le prestige de Rome, en dépit de la ruine de l'empire, n'était aussi vivant, aussi efficace qu'en Italie; personne d'ailleurs ne voulait croire que cette ruine fût irrémédiable : Arnaud de Brescia, au milieu du XIIe siècle, se flattait de rétablir à Rome les institutions républicaines, et deux siècles plus tard Cola di Rienzo partagea la même illusion. D'autre part si Rome n'était plus la ville des Scipions ni celle des Césars, elle était devenue celle des papes; à ce titre, elle gardait, ou plutôt renouvelait son prestige de ville éternelle, de capitale universelle, et le latin restait nécessairement la langue de l'Église, comme il était aussi celle des lettrés, des juristes et des magistrats de tout ordre.

Le peuple, surtout dans l'Italie centrale, n'était pas incapable de suivre la lecture de prières ou d'actes rédigés en latin, tant était faible l'écart entre les parlers populaires et ce latin communément en usage. Ce n'est pas seulement que ces parlers eussent conservé avec une remarquable fidélité, dans leur ensemble, la forme des mots anciens; mais ce latin d'usage courant n'avait plus rien de classique : il était tout pénétré d'éléments populaires, en particulier dans le vocabulaire et dans la syntaxe; pour se familiariser avec sa terminologie et ses formules monotones, il n'était pas besoin d'un grand effort intellectuel. Parmi les causes principales de la tardive apparition de la langue vulgaire dans les documents qui nous sont parvenus, il faut sans doute placer au premier rang cette conformité relative du latin des notaires et de l'Église avec les parlers populaires.

Il convient d'ajouter qu'en Italie, au XIIe siècle, l'instruction grammaticale n'était pas, comme en d'autres pays, le privilège exclusif des clercs. La société laïque,

noblesse, bourgeoisie même, en avait sa part, modeste si l'on veut, mais suffisante pour rester en contact avec la civilisation romaine, pour conserver le souvenir de traditions littéraires qui n'avaient jamais été interrompues, même sous la domination gothique ou lombarde. Mais l'Italien se tourna surtout vers la pratique des affaires politiques ou commerciales; il ne se consacra guère à la profession de pur lettré. La remarque a souvent été faite : les meilleurs écrivains latins de cette époque sont français ou anglais; l'Italie n'a pas de noms à opposer à ceux d'Alain de Lille, Gautier de Châtillon ou Jean de Salisbury.

Les études théologiques, brillamment représentées en Italie, au XIᵉ siècle, par Pierre Damien de Ravenne (1007-1072), avaient été à peu près délaissées au XIIᵉ; et lorsque, au siècle suivant, l'attention des Italiens fut ramenée vers cet ordre d'études, c'est à Paris, foyer par excellence des discussions théologiques, que les plus célèbres d'entre eux, saint Bonaventure (1221-1274) et saint Thomas d'Aquin (1225-1274), vinrent s'instruire, puis prirent rang parmi les maîtres les plus écoutés. La grammaire et la rhétorique, au XIIᵉ siècle, furent également enseignées avec plus d'éclat en France qu'en Italie; mais dans la suite, sous l'influence des études juridiques renouvelées à Bologne par Irnerius, les Italiens apprécièrent grandement l'art de tourner en beau latin une lettre, un instrument diplomatique, une consultation sur un point de droit. A cet égard, les écrits de Pier della Vigna, le ministre de Frédéric II, mort en 1249, jouirent alors d'une grande réputation. D'ailleurs en dehors de Bologne, où l'on venait écouter les leçons de grammairiens comme Buoncompagno da Signa ou Guido Fava, d'autres universités s'étaient ouvertes à Padoue

(en 1222), à Naples (en 1224), sans parler de l'école de Salerne, fameuse dans l'histoire de la médecine.

Les livres écrits en latin à cette époque appartiennent pour la plupart au genre historique : à partir des premières années du xiie siècle, il n'est guère de ville, ou même de couvent, en Italie, qui n'ait sa chronique. Quelques-uns de ces ouvrages ont une réelle valeur : le génois Caffaro retrace l'histoire de sa patrie de 1100 à 1163, et fait preuve d'une sûreté de jugement et d'un souci de l'exactitude, auxquels on reconnaît le citoyen qui a été constamment mêlé à la vie de sa ville, plutôt que l'érudit préoccupé de faire admirer sa science; un siècle plus tard, le franciscain Salimbene de Parme compose une chronique, qui, dans la partie conservée, embrasse les événements de 1167 à 1287, et présente le tableau le plus animé, le plus varié et le plus personnel que nous possédions de la vie italienne au xiiie siècle. Le latin de Salimbene est au-dessous du médiocre, si l'on se place au point de vue de la stricte correction classique; mais il est bien vivant : l'auteur pense visiblement dans son patois, qu'il déguise à peine sous le voile transparent d'une latinité prête à toutes les concessions; et ce style hybride est singulièrement expressif.

Parmi ces chroniques, anonymes pour la plupart, quelques-unes sont écrites en vers. Les unes, comme la vie de la comtesse Mathilde par Donizone (1114 environ), témoignent d'une grande maladresse de style et de versification; les autres contiennent un reflet plus heureux de la poésie antique, tel le poème sur la conquête des Baléares par les Pisans (1115). Les exploits de Frédéric Barberousse ou de Henri VI ont fourni, entre beaucoup d'autres, des sujets à des poètes désireux de se hausser jusqu'au ton de l'épopée. Mais il est surtout

intéressant de noter que les sentiments populaires ont trouvé plus d'une fois leur expression dans des chants latins, comme celui qui exalte la victoire des habitants de Parme sur Frédéric II (1248), ou comme l'invective d'un anonyme gibelin contre les ennemis de l'empire. Ces pièces, dépourvues d'art, sont pleines d'accent et de vigueur. Elles n'ont d'ailleurs plus grand'chose à voir avec la tradition classique; la sonorité même et le rythme de ces vers, fondés sur l'accent tonique et sur la rime, en dénoncent assez clairement le caractère populaire. La poésie rythmique — c'est ainsi qu'on appelle ce nouveau système de versification — est alors fort en honneur : les belles hymnes de l'Église, qui remontent précisément à cette époque — *Dies iræ*, *Stabat Mater* — en sont des exemples célèbres.

Parmi les poètes latins fidèles aux pures traditions antiques, un seul, au xiiie siècle, jouit d'une grande réputation et exerça une incontestable influence : le Florentin Arrigo da Settimello avait composé, vers 1192, une élégie toute pénétrée de la pensée de Boèce : *De diversitate fortunæ et philosophiæ consolatione*, qui pendant longtemps servit de texte dans les écoles. Elle était fort capable en effet, malgré le scepticisme désolant qui l'inspire, d'initier les jeunes gens à la connaissance de la langue et de l'art des poètes latins.

II

Entre les mains de lettrés nourris de fortes études classiques, le latin devait encore rester pendant des siècles, en Italie, la langue savante par excellence. Il suffit de rappeler dès maintenant l'usage qu'en ont fait

Dante, Pétrarque et tous les humanistes. Mais les essais d'un tour plus libre et plus populaire qui viennent d'être signalés laissaient prévoir que le latin ne pourrait plus longtemps suffire à exprimer toutes les idées d'une société jeune, active, et avide de jouissances intellectuelles.

Vers la fin du xiie siècle et au commencement du xiiie, on avait vu se répandre dans les cours princières de l'Italie du Nord, et jusqu'en Sicile, une poésie vraiment moderne d'inspiration et de forme, qui fut accueillie avec enthousiasme par tout ce qu'il y avait d'aristocratique et de raffiné dans la société du temps : c'était la poésie des troubadours. Ces chanteurs d'amour, habitués à chercher aventure de ville en ville, de château en château, charmant partout les oreilles des nobles seigneurs et des gentilles dames, avaient franchi les limites du Limousin, du Languedoc et de la Provence, et parcouraient l'Espagne et l'Italie. Au delà des Alpes, ils recherchèrent tout particulièrement la cour de Boniface II, marquis de Montferrat, mort en 1207, celle des marquis d'Este, Azzo VI (m. 1212) et Azzo VII (m. 1264), celle enfin de l'empereur Frédéric II à Palerme. Parmi les troubadours qui visitèrent alors l'Italie et se fixèrent momentanément auprès de ces princes, on cite Pierre Vidal, Rambaut de Vaqueiras, Gaucelm Faidit, Jean d'Aubusson, Aimeric de Peguilhan, d'autres encore, que les horreurs de la croisade contre les Albigeois avaient chassés de leur patrie. Les mentions élogieuses que Dante et Pétrarque font d'un Arnaud Daniel, d'un Bertrand de Born, d'un Bernard de Ventadour, d'un Giraud de Borneil, d'un Folquet de Marseille ou d'un Jaufré Rudel, montrent assez que les œuvres des meilleurs poètes de Provence étaient bien connues en Italie, et y excitaient une vive admiration.

L'admiration engendre l'imitation. Mais ce n'était pas en latin, ce n'était pas davantage dans des patois encore dépourvus de souplesse et d'élégance, que l'on pouvait songer à traduire l'idéal tout moderne de l'amour chevaleresque, avec sa psychologie subtile et raffinée, ou à reproduire les formes savantes et artificieuses que les troubadours avaient portées à un si haut degré de perfection. Les Italiens se mirent donc à composer eux-mêmes — à *trobar* — en provençal; et cela ne leur était pas aussi difficile que l'on pourrait croire, si l'on songe combien les dialectes de la Haute-Italie avaient encore de ressemblance avec la langue des troubadours. On possède ainsi bon nombre de pièces écrites en provençal par des Italiens; il faut citer, entre autres, le Bolonais Rambertino Buvalelli, dont l'activité poétique remonte au premier quart du XIIIe siècle, le marquis Alberto Malaspina, seigneur de Lunigiana, plusieurs Génois : Bonifacio Calvo, Lanfranco Cigala, etc., le Vénitien Bartolommeo Zorzi, et surtout le Mantouan Sordel, que Dante a immortalisé par la fière attitude dans laquelle il l'a campé, au sixième chant de son Purgatoire.

A tous ces imitateurs de la poésie provençale il serait vain de demander quelque originalité; c'est déjà beaucoup qu'ils aient réussi à s'assimiler, avec la langue et les artifices de versification, le tour d'imagination et de sentiment qui caractérise l'art gracieux, encore que factice, des troubadours : ils chantent leur amour en des vers où leur dame est présentée sous les couleurs les plus séduisantes et les plus conventionnelles, où ils se déclarent les humbles et tremblants esclaves d'une beauté inaccessible à la pitié. Mais il s'en faut que leurs plaintes sur la rigueur de leur « douce ennemie » soient le reflet sincère de leur vie sentimentale.

Dans la poésie politique, déjà cultivée par maint troubadour de Provence, les Italiens semblent avoir fait preuve d'une originalité un peu plus marquée, au moins dans quelques pièces demeurées célèbres : de B. Zorzi on a conservé un vigoureux plaidoyer en faveur de sa patrie attaquée par B. Calvo; Sordel, selon toute vraisemblance, doit le relief puissant que Dante a donné à sa physionomie, à une sorte de complainte où il déplore la mort d'un de ses protecteurs, intitulée *Planh de Blacatz*, et qui est une impitoyable satire des principaux monarques d'Europe : Blacatz est mort; avec lui toute vertu a disparu de la terre; mais il est un moyen de rendre un peu d'énergie et d'honneur aux lâches qui gouvernent le monde : que l'on arrache le cœur de Blacatz de sa poitrine, et que l'on en fasse manger à tous ceux qui ont besoin de cette pâture substantielle! Et Sordel les convie un à un, en les désignant par leurs noms, et sans leur ménager les reproches, à ce festin d'un nouveau genre. Tel est le motif de cette pièce empreinte d'une rudesse âpre et hardie, dont l'effet ne manque pas de grandeur.

La poésie provençale ne pouvait être cultivée longtemps par les Italiens : il y avait là quelque chose de trop artificiel. Son influence n'aurait même pas eu de lendemain, si, dans la région la plus éloignée de la Provence, en Sicile, l'empereur Frédéric II n'avait créé le foyer de vie scientifique et littéraire le plus actif que l'on eût vu en Italie depuis des siècles. C'est là que, pour la première fois, l'art des troubadours allait être imité dans une langue que déjà l'on peut qualifier d'italienne.

III

La littérature de la France proprement dite eut, elle aussi, en Italie, une influence considérable. Tandis que les troubadours initiaient quelques poètes de cour aux raffinements d'un lyrisme savant, le peuple apprenait à aimer comme des héros nationaux les personnages de notre vieille épopée; la bourgeoisie et la noblesse faisaient leurs délices des romans bretons; les lettrés enfin se nourrissaient de notre littérature didactique et allégorique.

Ce que les Italiens ont appelé la « matière de France » comprend l'ensemble des légendes épiques constituant le cycle de Charlemagne. Les exploits de cet empereur avaient, au XIe et au XIIe siècle, formé le sujet de nombreux poèmes; la *Chanson de Roland* en est le monument le plus célèbre. Ces chants guerriers furent de bonne heure colportés hors de France par des « jongleurs » qui, sur les places publiques et dans les carrefours, contaient à un auditoire populaire les merveilleuses prouesses de Charlemagne, de Roland et des autres preux. Leur présence dans les villes d'Italie est attestée dès la fin du XIe siècle, et il faut que leur succès fût grand pour que les autorités de Bologne aient dû prendre des mesures, en 1288, afin d'assurer la circulation entravée par les rassemblements qu'ils provoquaient. Cette adoption par le peuple italien de héros appartenant à une autre nation est un phénomène remarquable; il surprend moins cependant quand on songe que Charlemagne avait été le restaurateur de l'empire, que tous ces poèmes étaient empreints d'un profond sentiment religieux, et que Roland pouvait être considéré comme le champion

de la foi contre les infidèles. Ainsi un intérêt impérial et chrétien — il faut presque dire pontifical — se développait peu à peu au détriment de l'intérêt national qui avait dominé d'abord dans nos légendes épiques.

Tous ces récits allaient être rédigés en divers patois italiens; mais pendant quelque temps, surtout dans la vallée inférieure du Pô, le français resta la langue consacrée pour narrer les hauts faits des preux de Charlemagne. Non seulement les jongleurs et les copistes italiens se transmettaient ces légendes, telles que les chanteurs français les leur avaient apportées, mais de longs poèmes originaux furent aussi écrits en français par des Italiens; tels sont l'*Entrée de Spagne*, d'un anonyme padouan, et la *Prise de Pampelune*, d'un certain Nicolas, probablement de Vérone, qui reprit et continua l'œuvre du Padouan. Le sujet de ces deux poèmes paraît original, en ce sens que la guerre victorieuse que Charles aurait faite en Espagne, avant le désastre de Roncevaux, n'est racontée dans aucun autre texte venu à notre connaissance. Mais ce que l'on remarque de plus particulier dans cette épopée franco-italienne, c'est que, sous une forme française encore assez pure, commencent à se dessiner quelques-uns des traits qui, par la suite, deviendront les caractéristiques essentielles de l'épopée chevaleresque italienne : répartition des personnages en deux grandes castes, celle des traîtres et des félons, ou « Maganzesi », auxquels s'opposent les fidèles serviteurs de Charlemagne, qui prendront plus tard le nom collectif de « Chiaramontesi »; aventures lointaines des paladins en Orient; introduction d'un élément comique dans certains personnages, comme Estout, le futur Astolfo de Boiardo et de l'Arioste. Roland porte le titre de sénateur romain et commande 20 000 combat-

tants pour le compte du pape; enfin l'invention d'un héros entièrement nouveau, Didier, roi des Lombards, est une intéressante manifestation du patriotisme italien du poète.

En regard de la « matière de France », la « matière de Bretagne » comprend les légendes d'origine celtique répandues en France, d'abord sous la forme de courts poèmes, ou « lais bretons », puis dès le XIIe siècle, réunies en longs romans, les uns en vers, comme ceux de Chrétien de Troyes, les autres en prose, et généralement connus sous le nom de Romans de la Table Ronde. Le caractère de ces légendes est bien différent de celui de l'épopée carolingienne : l'amour et la magie y jouent un rôle prépondérant; on y voit racontées les aventures touchantes ou passionnées, toujours merveilleuses, de Lancelot et de Guenièvre, de Tristan et de la blonde Iseut, de la dame du Lac et de Merlin, de Perceval ou de Galaad en quête du Graal, et de vingt autres chevaliers du puissant roi Arthus de Bretagne. Sous la plume courtoise d'un Chrétien de Troyes ou d'un Robert de Boron, tout ce monde fantastique et charmant était devenu l'expression parfaite de la vie et des mœurs chevaleresques. Les Italiens se passionnèrent à leur tour pour ces merveilleuses histoires; mais celles-ci se répandirent par les livres plutôt que par la récitation publique. C'est dire qu'elles pénétrèrent moins dans le peuple, et firent les délices d'une société plus cultivée : Françoise de Rimini, dans le poème de Dante, lit avec Paolo comment Lancelot donna un baiser d'amour à la reine Guenièvre. Les rédactions de ces romans destinées aux lecteurs italiens sont nombreuses dès le XIIIe siècle; beaucoup sont en français : un certain Richard a dédié à l'empereur Frédéric II (mort en 1250) les *Prophécies de Merlin*, et

vers 1270 un Toscan, Rusticien de Pise, résumait et combinait, en une compilation demeurée célèbre, un grand nombre de légendes empruntées au cycle d'Arthus.

Le même Rusticien, se trouvant prisonnier à Gênes, en 1298, en même temps que le Vénitien Marco Polo, écrivit en français, sous la dictée du célèbre explorateur, la relation de ses voyages en Extrême-Orient. Peu auparavant, Martino da Canale rédigeait dans la même langue sa *Cronique des Véniciens*, qui va jusqu'à l'année 1275. Le français était encore la langue des ouvrages scientifiques ou didactiques : en 1256, un Toscan, Aldobrando, composait son traité d'hygiène, le *Régime du Corps*, et le Florentin Brunetto Latini écrivait vers 1264 le *Livre du Trésor*, dont le succès fut considérable.

Cette singulière prédilection des Italiens pour le français s'explique par l'importance qu'avait en France, au XIIIe siècle, à côté de la poésie épique et romanesque, la littérature allégorique et didactique ; c'était l'époque où Jean de Meung terminait le *Roman de la Rose*. Mais en outre la langue française paraît avoir exercé par elle-même une certaine séduction sur les lecteurs du temps : Brunetto Latini nous dit que cette « parleure est plus delitable et plus commune à toutes gens » ; Martino da Canale exprime une opinion analogue ; Dante enfin dit en latin exactement la même chose, et ajoute que le français convient à tous les écrits en prose tels que les légendes historiques sur Troie et sur Rome, les aventures du roi Arthus et beaucoup d'autres sujets rentrant dans le genre narratif et didactique[1]. C'était là, visiblement, une opinion toute faite et fort répandue au XIIIe siècle, jusqu'en Toscane.

1. *De vulg. Eloquentia*, liv. I. chap. x, 2.

VI

Le peuple cependant, dans les diverses régions d'Italie, parlait, depuis des siècles, une langue qui lui appartenait en propre.

Bien avant la chute de l'empire romain, un fossé profond s'était creusé entre la langue écrite et celle dans laquelle s'exprimaient non seulement les illettrés, mais encore les personnes cultivées dans leurs relations quotidiennes et familières ; ce fossé n'avait fait que s'élargir de jour en jour. Le latin populaire, ou vulgaire, variait naturellement suivant la condition de ceux qui s'en servaient, et suivant la région où on le parlait. A côté de certaines altérations, qui s'observent uniformément dans toute l'étendue du domaine roman — telles sont les principales simplifications de la morphologie et de la syntaxe, — il en est d'autres qui sont particulières à telle ou telle province : la prononciation latine d'un Gaulois ou d'un Espagnol différait nécessairement de celle d'un Étrusque, d'un Osque ou d'un Sicilien. En outre l'intrusion de mots nouveaux dans le vocabulaire était en proportion directe du contact des populations latines, ou latinisées, avec des éléments étrangers, peuplades germaniques pour la plupart — Wisigoths, Lombards, Ostrogoths, Francs, — et, dans certaines régions, Slaves ou Arabes. Ainsi se sont formés peu à peu, de l'embouchure du Tage aux Carpathes, de la Méditerranée à la Manche, des milliers de patois, tous issus de la même langue, mais d'autant plus éloignés du type primitif qu'ils étaient parlés plus loin de Rome, leur source commune. Parmi ces patois, quelques-uns seulement ont eu la fortune de s'élever à la dignité de langues nationales et littéraires,

moins par leur vertu propre, que par l'effet de circonstances politiques.

Mais les langues vulgaires n'avaient pas évolué partout avec une égale rapidité : dans le nord de la France, où le latin était plus méconnaissable à travers le langage du peuple, et où la tradition romaine s'était plus vite effacée, les documents de la nouvelle langue apparaissent plus tôt et en plus grand nombre; en Italie, pour les raisons contraires, ces documents sont plus tardifs et plus rares. Il faut attendre l'année 960 pour découvrir, dans une charte de Capoue, deux formules de témoignage qui devaient être prononcées par des illettrés : on y reconnaît déjà quelques-unes des caractéristiques essentielles de l'italien. En Toscane, un fragment de livre de banquiers, se rapportant à l'année 1211, est le premier exemple connu montrant la langue vulgaire employée dans les écritures commerciales.

Il va sans dire que ces documents n'appartiennent pas à la littérature; ils intéressent surtout les linguistes. Le premier texte poétique que l'on cite est une inscription en forme de quatrain, qui se lisait, dit-on, dans une mosaïque du dôme de Ferrare et en rappelait la fondation en 1135; cette inscription a disparu depuis longtemps, et l'authenticité de la copie qui en a été publiée n'est pas à l'abri de tout soupçon. A la fin du XIIe siècle paraît appartenir une pièce très obscure en dialecte campanien, connue sous le titre de *Ritmo Cassinese*, parce qu'elle a été trouvée dans un manuscrit du Mont Cassin; autant qu'on peut l'entendre, c'est un dialogue entre deux moines venus l'un d'Orient, l'autre d'Occident, qui parlent par allégorie des joies du ciel et des misères de la vie présente. La « Cantilena » en laisses monorimes d'un jongleur toscan, aussi énigmatipue que la poésie pré-

cédente, semble pouvoir être rapportée à l'année 1197, si l'on s'en tient à l'interprétation la plus récente et la plus ingénieuse qui en ait été donnée. Enfin il faut rappeler que le troubadour Rambaut de Vaqueiras a composé, vers 1190, une pièce dialoguée dans laquelle une Génoise, qu'il prie d'amour en provençal, lui répond dans son patois avec une rudesse toute plébéienne. Cette poésie, écrite par un étranger, se trouve donc contenir quelques-unes des strophes les plus anciennes que possède la littérature italienne.

Moins d'un siècle plus tard, en 1283, Dante écrivit le premier sonnet de la *Vita Nuova*; c'est dire que si les Italiens s'étaient d'abord laissé distancer, ils surent rattraper le temps perdu. En effet, le XIII[e] siècle vit surgir, du nord au sud de la péninsule, un grand nombre d'essais en langue vulgaire, mais sans aucune unité, au gré de circonstances locales souvent éphémères.

Essayons de résumer aussi clairement que possible cette période confuse de préparation.

CHAPITRE II

L'INSPIRATION POPULAIRE DANS LA POÉSIE ITALIENNE DU XIII[e] SIÈCLE

Le mot « populaire », appliqué à la poésie, peut donner lieu à de fâcheuses confusions. A proprement parler, l'inspiration populaire est celle qui émane directement du peuple, et qui s'exprime en des chants, lyriques ou épiques, généralement anonymes, car ils sont l'œuvre de tous. Si cette âme collective du peuple est traduite par une intelligence consciente et réfléchie, par un poète qui se fait, plus ou moins spontanément, l'interprète des sentiments de ses contemporains, son œuvre ne cesse pas d'être populaire, tout en renfermant déjà un élément personnel et artistique, qu'il ne faut pas méconnaître. Enfin on peut encore appeler populaires des compositions destinées à divertir ou à instruire le peuple, mais n'émanant pas de lui. Dans ce cas, le poète possède une culture littéraire supérieure à celle de son public, mais il lui emprunte son langage, sa façon de penser et de sentir; il se met à la portée des intelligences simples,

et réussit par là à leur faire adopter ses propres conceptions.

Pour ne pas multiplier à l'infini les divisions, on a groupé dans ce chapitre ces diverses formes de poésie populaire, en ayant soin pourtant de ne pas les confondre.

I

Nul ne peut douter que de tout temps le peuple italien n'ait aimé à chanter, en ses divers patois, ses plaisirs, ses joies et ses deuils. C'est lui faire une sorte d'injure que de donner toujours le pas à la poésie savante, importée de France et de Provence et dépourvue à l'origine de toute spontanéité, sur la poésie populaire, indigène, pleine de fraîcheur et de sincérité.

La vérité est que cette poésie populaire nous est fort mal connue, précisément parce que, destinée à être chantée, et non lue, elle se transmettait de bouche en bouche et n'était pas écrite. Cependant plusieurs pièces, recueillies ou composées au XIII[e] siècle par quelque jongleur ou quelque poète plus lettré, nous permettent d'apercevoir quels étaient, depuis longtemps sans doute, les motifs favoris de ces chansons aimées du peuple. Dans le genre amoureux, ces thèmes ne diffèrent pas sensiblement de ceux que l'on retrouve, à la même époque, en d'autres pays, par exemple en France : on y voit exprimées les plaintes d'une femme mal mariée, celles d'une fille enfermée malgré elle au couvent, ou qui tourmente sa mère pour qu'on lui donne un mari ; le désespoir de deux amants obligés de se quitter au matin, ou de se séparer parce que l'amant part pour quelque guerre lointaine. Ces divers sujets sont traités, le plus

souvent, avec un réalisme et une crudité d'expressions, qui vont jusqu'à la caricature dans certains dialogues que de graves notaires bolonais, amis d'une douce gaîté, nous ont conservés au milieu de leurs actes : propos de commères avinées, querelle et réconciliation de deux belles-sœurs, qui, après s'être jeté mutuellement à la tête les plus grossières accusations, s'entendent pour cacher leurs fredaines à leurs maris, etc. D'autres poésies laissent voir plus de délicatesse dans les sentiments; tel est, surtout dans sa première partie, d'un tour vraiment populaire, le fragment connu sous le titre de *Lamento della Sposa Padovana*, composé avant 1277.

La plus belle et la plus célèbre de ces poésies naïves est un « débat » (*Contrasto*) en trente-deux strophes de cinq vers, qui met en scène une jeune femme et son amoureux. Aux instances de plus en plus pressantes du jeune homme, la belle résiste avec vivacité : prières, menaces, promesses se croisent, chacun des interlocuteurs déployant une verve fort plaisante; mais ce n'est guère qu'une escrime pour rire, car dès le début la femme est décidée à céder, et dans ses derniers propos elle ne prend aucune précaution pour atténuer ou colorer sa défaite. Ce petit poème, déjà cité par Dante, et connu sous le titre de *Contrasto* de Cielo dal Camo, a donné lieu à de longues discussions : beaucoup ont voulu y voir un monument de la poésie vulgaire du XIIe siècle, et toute une légende s'est formée autour de l'auteur, rebaptisé *Ciullo* (diminutif de *Vincenzo*) par un critique, et devenu l'orgueil de la ville d'Alcamo en Sicile. En réalité ce « Contrasto » n'a guère pu être composé qu'entre 1231 et 1250; on ne sait rien de son auteur, dont le nom même est incertain, mais qui paraît avoir été quelque jongleur; car, dans le développement du thème, franchement

populaire, il a glissé certains traits empruntés à un style un peu plus relevé.

Il existe aussi des traces d'une poésie populaire, d'inspiration politique : quatre vers ont été conservés d'un chant de victoire où était célébrée la prise de Casteldardo par les habitants de Belluno en 1193. Des fragments du même genre, remontant au XIIIe siècle, nous sont connus en plus grand nombre; on peut même citer un assez long poème anonyme, le *Serventese* [1] *dei Geremei e dei Lambertazzi*, où sont racontées, avec peu d'art, mais non sans vigueur dans certaines scènes, les luttes intestines qui déchirèrent Bologne, de 1274 à 1280.

Si faible, si insuffisante que soit notre connaissance de la poésie populaire italienne au XIIe et au XIIIe siècle, nous sommes cependant en mesure d'affirmer qu'elle constituait un capital assez riche de motifs poétiques, d'idées et de sentiments, que les patois s'étaient efforcés d'exprimer avec une gaucherie qui n'est pas toujours dépourvue de force, ou même d'une certaine grâce naïve. La poésie savante ne devait pas tarder à s'approprier quelques-uns de ces motifs, et il n'est pas jusqu'à la forme métrique de ces vieux refrains, par exemple la *ballata* et le *strambotto*, qui n'ait eu par la suite une brillante fortune dans la littérature italienne.

II

Le 4 octobre 1226 s'éteignait saint François d'Assise. Dire ce que fut son apostolat, et le réveil religieux qu'il provoqua, ne rentre pas dans le cadre de cette histoire;

1. En Provence déjà le *Sirventes* était une poésie politique ou morale.

cependant, dès son origine, le mouvement franciscain touche à la littérature. La figure même du « Poverello » avait quelque chose de poétique et de charmant, qui le destinait à devenir le héros de légendes naïves, empreintes de douceur et de piété : sa bonté, sa patience renouvelaient le miracle de ces poètes fabuleux dont les chants apprivoisaient les bêtes féroces ou faisaient mouvoir les rochers; son amour pour tout ce qui vit, pour tout ce qui rend la nature si belle et proclame si haut la puissance et la gloire du Créateur, lui inspirait un sentiment de fraternité universelle, qui est bien une des dispositions d'esprit les plus poétiques que l'on puisse imaginer. Saint François lui-même, racontent ses biographes, avait un jour traduit sa reconnaissance envers Dieu, pour toutes les splendeurs de l'univers, en un chant plein d'un enthousiasme ingénu qui rappelle certains Psaumes :

> Laudato sie mi Signore, cum tucte le tue creature,
> Spetialmente messor lo frate Sole. ...

Et ce n'est pas seulement « notre frère le soleil, qui nous éclaire et nous réjouit, image radieuse et splendide du Très-Haut », c'est encore « nos sœurs la lune et les étoiles », « notre frère le vent », l'air, l'eau, le feu, la terre et les plantes, et jusqu'à « notre sœur la mort corporelle » que l'âme candide et ardente de saint François invite à exalter avec lui la bonté du Tout-Puissant, en un chant qui constitue le plus vénérable monument de la poésie religieuse en langue italienne — poésie toute populaire, chacun le reconnaît à la fraîcheur du sentiment comme à la simplicité de la forme. C'est à peine si, dans cette prose rythmée, on peut apercevoir une versification proprement dite.

Les disciples du « Poverello » ne restèrent pas étrangers au mouvement des « Flagellants », qui, à partir de 1260, allèrent de bourg en bourg, exhortant le peuple à la pénitence; c'est en pleurant et en se donnant la discipline qu'ils récitaient leurs mystiques chansons, leurs « laudi », comme on les appela. Ils s'arrêtaient sur les places publiques, tout comme les jongleurs profanes, et empruntaient à ceux-ci le rythme et la mélodie de leurs refrains; aussi furent-ils couramment désignés sous le nom de *Giullari di Dio*, les « Jongleurs du bon Dieu ». Leur nombre augmenta sans cesse pendant la seconde moitié du XIII[e] siècle, non seulement en Ombrie, mais en Toscane, dans les Marches, les Abruzzes et toute l'Italie du Nord. Les recueils de *laudi* remontant à cette époque montrent avec quelle faveur furent accueillies partout ces poésies, généralement anonymes, où s'épanchait sans art un mysticisme exalté.

Le plus connu et le plus représentatif des *Giullari di Dio* est un Ombrien, fra Jacopone da Todi (mort en 1306), une des physionomies poétiques les plus accusées du XIII[e] siècle. Jusqu'à l'âge de quarante ans environ, Ser Jacopo Benedetti avait exercé la profession de juriste; la mort de sa femme, survenue dans des circonstances tragiques, le plongea dans un désespoir qui alla jusqu'à troubler l'équilibre de ses facultés : tels furent son dédain du monde et sa soif d'humiliations, qu'il s'appliqua, par ses singularités et les excentricités de sa conduite, à mériter les railleries de ses concitoyens ; c'est alors que, par dérision, on se mit à l'appeler Jacopone. Une dizaine d'années après, il entra dans l'ordre de Saint-François, mais ne voulut jamais s'élever au-dessus de la condition de frère lai; lorsque de graves dissensions se produisirent parmi les franciscains, entre « conventuels »

et « spirituels », Jacopone se rangea résolument parmi ces derniers, partisans de l'observance stricte de la règle, contre les conventuels protégés par Boniface VIII ; il composa contre ce pape de violentes invectives qui annoncent celles de Dante, et fut retenu en prison pendant plus de six ans.

C'est durant cette dernière partie de sa carrière que le « Jongleur du bon Dieu » consacra surtout sa verve poétique à chanter sa « sainte folie » — le mot est de lui et caractérise parfaitement son inspiration. Car ce qui domine dans les *laudi* de Jacopone, c'est une continuelle exagération, une exaspération, pourrait-on dire, de tous les sentiments, soif maladive de pénitence, aussi bien qu'amour sacré, et désir de s'unir à Dieu. Ne demande-t-il pas, comme une faveur, à être affligé de tous les maux imaginables ? Quand il parle de son amour pour le Christ, il le fait en des termes que ne désavouerait pas la passion la plus profane. Cette sensibilité déréglée lui inspire souvent des vers plus bizarres que beaux ; il lui arrive d'être prolixe, prosaïque, trivial ; mais il s'élève aussi à une réelle grandeur, notamment quand il décrit et commente les mystères du christianisme. L'effet que recherchait Jacopone n'a rien de commun avec celui que nous demandons aujourd'hui à la poésie : il voulait frapper l'imagination et toucher le cœur de populations simples et rudes, sans se préoccuper de plaire aux délicats.

Quelques *laudi* de Jacopone sont en forme de dialogue, et par suite présentent un certain caractère dramatique. Telle est la très belle pièce *Donna del Paradiso* : d'abord c'est un entretien de Marie avec une sorte de récitant qui raconte les préparatifs de la passion, entretien interrompu par les cris du peuple ; puis on assiste

aux adieux déchirants du Christ en croix et de sa mère, et là se trouvent des accents d'une naïveté touchante : « Mère, pourquoi es-tu venue? Mère, pourquoi gémis-tu? — Mon fils blanc et rose, mon enfant qui n'as pas ton pareil, mon fils, pourquoi m'as-tu quittée? »

Ces dialogues, dont la trame est tirée très directement des récits évangéliques, constituent les premiers essais de drame en langue vulgaire; ils procèdent visiblement des drames liturgiques latins que l'on représentait à l'église, à l'occasion des grandes fêtes. L'innovation des poètes ombriens fut de soustraire ces dialogues aux cérémonies officielles du culte, de les traiter d'une façon plus populaire et plus indépendante, surtout dans l'expression des sentiments, où leur lyrisme se donne librement carrière. Une mise en scène rudimentaire accompagnait la récitation de ces courtes scènes, et ce fut l'origine d'un théâtre sacré, qui devait donner naissance au Mystère florentin du xve siècle : la *Sacra rappresentazione*.

III

La Lombardie et la région vénitienne virent naître à leur tour, au XIIIe siècle, une abondante littérature populaire, ou plutôt destinée au peuple, mais composée par des écrivains dont quelques-uns possédaient une instruction très supérieure à celle des simples jongleurs.

Il faut en premier lieu rappeler ici les rédactions de l'épopée franco-italienne dont la langue, encore toute pénétrée d'éléments français, fait une part de plus en plus large aux formes et aux locutions italiennes, ou pour mieux dire vénitiennes. A cet égard, un célèbre manus-

crit conservé à Venise, et contenant une rédaction cyclique de plusieurs chansons de geste, avec certaines modifications importantes, constitue un document du plus haut intérêt : on y voit se préciser les transformations que subissait, en s'acclimatant en Italie, le contenu de nos vieux poèmes; en même temps la langue française, primitivement employée, s'altérait de la façon la plus curieuse : le compilateur, évidemment un jongleur, un « cantastorie » dépourvu d'instruction, avait la prétention d'écrire en français ; mais les désinences et les expressions de son patois se pressaient malgré lui sous sa plume, et il en est résulté un assemblage barbare, difficile à définir.

Les poèmes d'inspiration morale, didactique et accessoirement satirique, ont un caractère tout différent. Beaucoup sont anonymes, comme certain recueil de traits mordants contre les femmes, où se reflète avec crudité la tradition médiévale qui représentait la femme comme le plus sûr auxiliaire de Satan pour damner les hommes ; mais nous connaissons aussi quelques-uns de ces vieux poètes, dont la personnalité n'est pas indifférente. Le plus ancien paraît avoir été Girard Pateg, de Crémone, qui vivait dans la première moitié du XIIIe siècle; on a conservé de lui une sorte de paraphrase des Proverbes de Salomon, qu'il composa en un style rude et dépourvu de toute prétention artistique, car, dit-il, il ne la destinait pas aux lettrés, qui n'en ont pas besoin, mais bien à la foule des ignorants. Uguccione da Lodi s'adressait au même public, vers le milieu du siècle, dans un livre prolixe où il s'est efforcé de démontrer au peuple la nécessité de renoncer aux joies mondaines, pour trouver la route du ciel. Le Milanais Pietro da Barsegapè, dans un long poème, terminé avant 1274, développe, sous une

forme également populaire, l'histoire de la chute de l'homme, le mystère de la rédemption, la menace du jugement dernier. Il y a un peu plus d'imagination, sinon plus d'art, dans les deux poèmes du franciscain Giacomino de Vérone, où sont représentés les tourments de l'Enfer et les joies du Paradis; les tableaux, souvent grossiers et burlesques, qu'il trace en particulier des peines infernales, reflètent avec fidélité les croyances du peuple. Malgré tout ce qui lui manque pour mériter le titre de poète, Giacomino de Vérone doit être compté parmi les précurseurs de Dante, comme évocateur de visions de l'autre monde.

Le plus personnel et le plus fécond des auteurs appartenant à ce groupe est le Milanais Bonvesin da Riva, dont la vie se prolongea assez avant dans le XIVe siècle : vieux et malade, il fit son testament en 1313. Quelques écrits latins, qui nous ont été conservés sous son nom, permettent de le ranger parmi les meilleurs lettrés de son temps; aussi ses poèmes en langue vulgaire ont-ils un peu plus de tenue et de régularité que les précédents, bien qu'il les destinât à l'amusement et à l'édification des gens du peuple. Ce qui nous intéresse dans les œuvres de Bonvesin, c'est de trouver, à côté des développements habituels sur la vie chrétienne et sur les mystères de la religion, des légendes pleines de naïveté et de fraîcheur, empruntées à la pure tradition populaire du Moyen Age; telle est l'histoire du chevalier qui avait le diable pour serviteur, ou celle du frère Ave Maria, dont l'ignorance était si grande qu'il ne savait que cette seule prière; aussi la récitait-il à tout propos : quand il mourut, un rosier poussa sur sa tombe, et sur chaque feuille on lisait, en lettres d'or, « Ave Maria » — le rosier avait sa racine dans le cœur du pauvre moine.

Souvent aussi Bonvesin a recours à la forme du dialogue, et présente un enseignement moral en de petites scènes parfois assez piquantes : il imagine un entretien entre la modeste violette et la rose orgueilleuse, entre l'industrieuse fourmi et la mouche oisive, entre la Vierge et Satan; ou bien il nous fait assister au complot des mois conjurés pour détrôner leur roi, Janvier, qu'ils accusent de paresse et de divers autres péchés. Enfin on a de Bonvesin un curieux traité de savoir-vivre, sur les cinquante règles de politesse à observer à table, qui nous ouvre un jour fort intéressant sur la vie privée des Milanais à la fin du XIIIe siècle.

IV

Tous les essais de poésie vulgaire mentionnés jusqu'ici sont composés dans une langue que l'on ne peut encore qualifier d'italienne : cette littérature populaire est nettement dialectale. Le sentiment, même vague, de l'unité linguistique de tout le pays qui s'étend des Alpes à la Sicile, n'était pas encore, et ne pouvait pas être dans les esprits, par la simple raison que cette unité n'existait pas. Aussi chacun des écrivains qui viennent d'être énumérés s'était-il exprimé dans son dialecte particulier, l'énigmatique Cielo en sicilien, l'auteur du « Serventese dei Geremei e dei Lambertazzi » en bolonais, Jacopone en ombrien, Pateg, Giacomino, Bonvesin, en crémonais. en véronais, en milanais, et ainsi des autres.

Cependant à cette remarque il faut apporter aussitôt une restriction importante. De tout temps, quand un homme du peuple, possédant le degré d'instruction le plus élémentaire, prend la plume en main, on peut être

sûr qu'il n'écrit pas exactement comme il parle : il fait effort pour employer des expressions plus choisies et qui lui paraissent plus relevées, d'où résulte souvent un mélange comique de platitudes vulgaires et d'élégances pseudo-littéraires. Ce n'est qu'aux époques de civilisation avancée que l'on voit des lettrés se complaire à reproduire avec une exactitude scrupuleuse le parler savoureux des paysans, la naïveté ou la malice du menu peuple des villes. Tel n'est assurément pas le genre où se sont exercés un Ciclo, un Jacopone, un Pateg; et l'on peut affirmer *a priori* que le fond dialectal de leur langue est inconscient, tandis que leur art, si médiocre fût-il, tendait à hausser leur style au-dessus des particularités de leur patois.

Car il leur importait beaucoup d'être compris, non seulement des gens de leur ville ou de leur village, mais d'un public aussi large que possible; cela leur était d'autant plus facile qu'à cette époque les différences entre dialectes limitrophes n'étaient pas aussi profondément accusées qu'elles le sont devenues. Il suffisait donc au poète de choisir, parmi les locutions et les formes qu'il avait à sa disposition, celles qui étaient communes à plusieurs patois voisins, celles que l'on entendait aisément dans le plus large rayon possible. En outre, un Jacopone, un Bonvesin, hommes possédant une instruction très supérieure à la plupart de leurs contemporains, étaient fort capables de donner un peu plus de noblesse à leur langue, en y introduisant quelques latinismes; d'autres, spécialement dans l'Italie du Nord, tournaient de préférence les yeux vers les deux idiomes littéraires alors en vogue et si proches parents de leurs patois, le provençal et le français.

Ainsi s'étaient formées peu à peu, d'instinct plutôt

que par l'effet d'une réflexion consciente, des langues à demi littéraires qui, sans être positivement artificielles, tendaient à une certaine généralité, régionale tout au moins, c'est-à-dire qui constituaient un premier essai de langue poétique. C'est pour cela que le *Contrasto* de Cielo dal Camo, écrit en sicilien au témoignage de Dante, offre les plus grandes ressemblances avec les patois anciens de l'Italie méridionale; le *Serventese dei Geremei e dei Lambertazzi*, composé par un Bolonais, pouvait être compris dans toute l'Émilie et la Romagne; les *laudi* de Jacopone n'étaient pas accessibles aux seuls habitants de Todi, mais à toute l'Italie moyenne. Le cas des poètes septentrionaux est plus instructif encore : on observe si peu de différences entre la langue d'un Uguccione de Lodi et celle d'un Giacomino de Vérone, ou d'autres Lombards et Vénitiens du temps, que certains philologues ont pu penser qu'une véritable langue littéraire, commune à toute cette région, de Milan à Venise, s'était établie, au XIIIe siècle, à côté ou pour mieux dire au-dessus des divers patois. En réalité, les dialectes de l'Italie supérieure avaient alors plus de ressemblance entre eux qu'ils n'en ont aujourd'hui, et une certaine unification — si tant est que l'on puisse employer cette expression trop absolue — se faisait spontanément dans la langue écrite, en vertu des tendances inéluctables qui viennent d'être indiquées.

Pour sortir de ce premier stade, tout régional, de son développement, et s'élever à une plus grande généralité, il fallait que la langue italienne fût maniée par des écrivains moins préoccupés d'instruire que de réaliser une certaine perfection artistique, et surtout s'adressant à un public lettré, aristocratique, composé d'éléments venus des régions les plus diverses, et par suite dégagé

de tout caractère provincial. Ces conditions se trouvèrent réunies et commencèrent à faire sentir leurs effets dès le second tiers du XIIIe siècle, à la cour de l'empereur Frédéric II. C'est là que se manifesta pour la première fois, en Italie, une conception purement artistique de la poésie, point de départ d'une littérature savante qui, en se fondant un peu plus tard avec le courant d'inspiration populaire, devait donner naissance aux grands chefs-d'œuvre.

CHAPITRE III

LES ORIGINES DE LA POÉSIE ET DE LA PROSE SAVANTES

I

La personnalité de Frédéric II domine de très haut toute l'histoire d'Italie durant la première moitié du XIIIe siècle; ce prince fut l'étonnement de son temps, « stupor mundi », objet d'une admiration enthousiaste pour les uns, de scandale pour les autres. Ce fils de l'empereur Henri VI, ce petit-fils de Barberousse était Italien, ou pour mieux dire Sicilien, par sa mère Constance, la fille du roi Roger; il fit de Palerme son séjour favori et songea, dit-on, à ramener en Italie le siège de l'empire. Célèbre dans l'histoire par la lutte acharnée qu'il soutint contre la papauté et contre les communes de la Haute-Italie, Frédéric II fut un politique adroit et sans scrupules, mélange déconcertant des qualités les plus hautes de l'esprit, et des violences d'une nature à la fois passionnée et froidement calculatrice; il inquiéta ses contemporains par ses allures de monarque oriental, par sa tolérance envers les musulmans, par la faveur qu'il

témoignait aux savants arabes, par son indifférence religieuse qui le fit taxer d'athéisme. Mais il acquit la réputation d'un protecteur éclairé des sciences, de la philosophie, et de la poésie : le charme de son esprit et de sa personne, sa curiosité toujours en éveil, l'accueil que trouvait près de lui quiconque se montrait capable de contribuer à l'éclat de sa cour ou aux progrès des études qu'il aimait, lui gagnèrent d'ardentes sympathies : « Ceux qui avaient quelque talent, dit un vieux conteur, accouraient auprès de lui de toutes parts ; car il était libéral et faisait bonne mine aux gens de mérite, quels qu'ils fussent : musiciens, poètes, beaux diseurs, artistes, jouteurs, escrimeurs, se donnaient rendez-vous à sa cour. »

Les « sonatori e trovatori », dont parle ici le rédacteur du *Novellino*[1], furent d'abord des troubadours venus de Provence, mais ce furent aussi des Italiens qui se mirent à plier leur langue à l'imitation de la poésie courtoise, à l'expression savante de l'amour chevaleresque. La part d'honneur qui revient à Frédéric II dans cette entreprise hardie est considérable : il l'encouragea par son exemple, et cinq de ses « Canzoni » nous ont été conservées. Son entourage immédiat est largement représenté parmi les poètes de ce groupe, auquel on a donné le nom d' « école sicilienne » ; on y relève le nom d'un de ses fils, Enzo roi de Sardaigne, celui du célèbre Pier della Vigna, confident et conseiller de l'empereur, arrivé aux plus hauts honneurs en 1247, et subitement disgracié en 1249 ; ceux de Jacopo da Lentini, qui dès 1233 paraît avoir été l'un des notaires de la cour, de Guido delle Colonne, qui porte le titre de juge, de Jacopo Mostacci, fauconnier

1. Voir ci-après, p. 67 et suiv.

de Frédéric, de Ruggieri d'Amici, que l'on est tenté d'identifier avec un personnage du même nom, auquel l'empereur confia divers emplois et ambassades entre 1240 et 1242. Les autres ne sont guère connus que par leurs noms inscrits en tête des pièces qu'un précieux manuscrit du Vatican a sauvées de l'oubli.

Au reste, la physionomie de ces divers poètes est si peu accusée qu'il ne nous importe guère d'en savoir davantage pour comprendre et juger leurs vers : l'inspiration individuelle en est complètement absente; tout y est artifice et convention. L'amant est l'humble esclave de sa dame; il la sert sans qu'aucun dédain puisse jamais le rebuter; il se plaint des rigueurs qui récompensent ses hommages, ou se réjouit de la bienveillance qu'elle lui témoigne. Mais cette dame, pâle, vague, incolore, imprécise, irréelle, est la même chez tous ces poètes; elle n'a rien de vivant, et l'on ne saurait s'en étonner, puisque c'est une créature purement imaginaire; l'amour qu'elle inspire est entièrement étranger aux sentiments qui faisaient vraiment battre le cœur des courtisans de Frédéric II. La poésie des Siciliens n'est que le reflet de celle des troubadours, un reflet alangui, qui est fort loin de rendre la variété et le relief du modèle. Le style même, les images et les artifices de versification, tout y est emprunté.

Cependant cette école sicilienne, si pauvre qu'elle puisse paraître, a exercé une influence profonde sur les destinées de la poésie italienne : c'est dans l'entourage de Frédéric II que s'est constituée la « Canzone », que Dante et Pétrarque devaient porter à sa perfection; c'est là encore qu'une courte poésie, d'origine obscure, mais dont la fortune allait être merveilleuse — le sonnet — a commencé à faire ses preuves, en particulier sous la

plume de Jacopo da Lentini; c'est là enfin que, pour la première fois, la langue italienne s'est vraiment élevée à la dignité d'idiome poétique. Car l'école sicilienne n'est ainsi nommée, Dante a pris soin de nous le dire, que « parce qu'un grand monarque avait placé son trône en Sicile »; mais elle n'a pas plus emprunté sa langue que son inspiration aux populations de l'île.

Certes, beaucoup de Siciliens figurent parmi ces vieux poètes; mais ces magistrats, ces notaires, ces officiers impériaux étaient des hommes pourvus d'une haute culture, qui avaient étudié pour la plupart à Bologne, qui avaient voyagé, séjourné en diverses parties de la péninsule, et leur horizon s'étendait bien au delà de leur province. D'ailleurs l'Italie continentale était brillamment représentée parmi eux : la Calabre et la Pouille par un Folco Ruffo, par un Giacomino et un Ruggieri Pugliese, la Campanie par Pier della Vigna de Capoue, par Rinaldo et Jacopo d'Aquino, la Toscane par Arrigo Testa d'Arezzo et Jacopo Mostacci de Pise, Gênes par Percivalle Doria, et la vallée du Pô par un Paganino da Serezano. Du concours de tous ces Italiens, d'origine fort diverse, mais unis dans un même amour pour la poésie, nourris de lettres latines et de « gaie science » provençale, est sorti le premier essai de langue poétique. Si timide et si maladroit qu'ait été cet essai, si mêlée d'éléments hétérogènes mal fondus que soit cette langue, si conventionnelle et si vide que semble cette poésie, il y faut pourtant reconnaître quelque chose de plus qu'un patois : c'est déjà de l'italien.

Il n'est que juste d'ajouter que, à travers la froideur compassée et la psychologie factice des poètes siciliens, on découvre çà et là quelques traces d'inspiration sincère, certains traits pleins de naturel, des expressions

qui peignent au vif un souvenir ou un sentiment réel, et qui ne procèdent pas de l'imitation. Ces accents de poésie vécue, qui ne doivent rien à la tradition chevaleresque, sont surtout remarquables dans deux chansons de Rinaldo d'Aquino et d'Odo delle Colonne, où une jeune femme se lamente, ici sur le départ d'un chevalier pour la croisade, là sur l'infidélité de son amant. Tout, dans ces pièces gracieuses, le sentiment, l'expression, le rythme, a quelque chose d'alerte et de dégagé qui procède directement de l'inspiration populaire. Ainsi, à côté de leurs autres mérites, ces vieux rimeurs ont eu celui d'apercevoir à quelle source il fallait puiser, pour rafraîchir et vivifier la poésie artificielle importée de Provence.

II

Il est à peu près impossible de tracer une ligne de démarcation nette entre les poètes de l'école sicilienne proprement dite et ceux qui, à leur exemple, s'inspirèrent des Provençaux dans l'Italie centrale, et particulièrement en Toscane. En réalité c'est encore l'école sicilienne qui se prolonge sur le continent, avec ses motifs conventionnels, sa technique, et jusqu'à sa langue, où les éléments méridionaux demeurent quelque temps reconnaissables; et cette poésie s'appauvrit graduellement, s'épuise, devient plus artificielle et plus vide. L'amour chevaleresque, selon la formule des troubadours, pouvait encore être compris à la cour d'un puissant empereur, où les lettrés vivaient dans un contact intime avec les représentants les plus authentiques d'une aristocratie guerrière; ce n'était plus qu'un jeu d'esprit, une attitude apprise, plus éloignée que jamais de la réalité, pour les

bourgeois de communes d'où avait dès lors disparu toute trace d'organisation féodale. Quelque soin qu'ils missent à étudier leurs modèles, provençaux ou siciliens, l'imitation ne pouvait produire l'originalité; force leur fut de demander un peu de nouveauté à une forme de plus en plus savante, difficile, contournée, aboutissant à une obscurité qui était souvent recherchée comme un mérite. Car les poètes appartenant à ce second groupe de l'école sicilienne aimèrent d'une affection particulière la *maniera oscura*, où certains troubadours — tel Arnaud Daniel — s'étaient acquis une grande réputation : rimes « équivoques », rimes à l'intérieur des vers, répétition perpétuelle des mêmes mots, ou de mots ayant la même racine, allitération, il n'est guère d'artifices que les Toscans, de 1250 à 1280 environ, n'aient cultivés avec la plus fâcheuse insistance. Il importe peu de donner ici la liste assez longue de ces Florentins, Pisans, Siennois ou Arétins dont le bagage poétique est aussi léger que l'originalité; un seul, tenu par eux-mêmes pour leur maître à tous, les représente d'une façon très suffisante : c'est Guittone d'Arezzo, né vers 1230, mort en 1294.

Il était impossible cependant que la personnalité de tous ces écrivains ne se fît pas jour de quelque façon, et que les préoccupations au milieu desquelles ils vivaient n'eussent aucun écho dans leurs vers. La vérité est qu'en dépit de la poétique conventionnelle à laquelle étaient attachés ces héritiers toscans des Siciliens, quelques-uns firent une part plus large à l'inspiration populaire, d'autres, en grand nombre, traduisirent en vers leurs sentiments politiques, ou exprimèrent des pensées d'un caractère moral et religieux.

La politique n'avait pas été étrangère à l'inspiration des Provençaux; les Siciliens s'en étaient abstenus, et il

ne pouvait en être autrement à la cour d'un autocrate comme Frédéric II. Mais les passions et les rivalités des partis occupaient une large place dans la vie agitée des communes toscanes; aussi voit-on ces notaires, ces bourgeois de Florence, de Pise ou d'Arezzo entretenir une espèce de correspondance poétique, en sonnets, où ils échangent leurs impressions sur les événements contemporains. La meilleure poésie de Guittone d'Arezzo, celle qui, à travers son style raboteux et prosaïque, donne l'idée la plus avantageuse de son inspiration, est une Canzone sur la bataille de Montaperti (1260), où les Guelfes de Florence furent écrasés par les Gibelins. Le même Guittone a consacré son talent poétique, dans les dernières années de sa vie, à des pièces d'un caractère exclusivement moral et religieux. Jusqu'à 1266 environ, il avait surtout chanté l'amour, suivant le rite consacré par les Provençaux et les Siciliens; mais alors, soit par l'effet d'une brusque conversion — il entra dans l'ordre, d'ailleurs peu sévère, des Chevaliers de Marie, vulgairement appelé des *frati gaudenti*, — soit par une réaction naturelle contre le cercle d'idées étroit et factice où il s'était d'abord enfermé, il ne voulut plus dire que les louanges du Christ et de la Vierge, il prêcha les vertus chrétiennes et disserta sur l'immortalité de l'âme. Sa technique du reste ne se modifia guère pendant cette seconde période de sa carrière : il resta pesant, obscur, maniéré; et son style, où pénétraient en plus forte proportion les constructions latines, ne s'éclaira que rarement d'une image naïve ou d'un accent simplement ému. L'inspiration religieuse de Guittone est le contre-pied du mysticisme ardent de Jacopone; ce n'en fut pas moins un mérite réel, et dont il convient de tenir compte au chef de la vieille école toscane, que d'avoir ajouté cette corde

nouvelle à la lyre, encore assez pauvre, de la poésie savante.

D'ailleurs une innovation plus féconde s'annonçait, vers la même époque, dans les vers d'un Florentin, Chiaro Davanzati, mort avant 1280. Tout en adoptant, d'une façon générale, la manière de Guittone dans la poésie amoureuse, politique et moralisante, Chiaro Davanzati réussit à introduire dans ses compositions, avec un style plus naturel et plus dégagé, une originalité dans le développement des sujets les plus rebattus, qui révèle chez lui une imagination très personnelle. Dans un de ses sonnets, le portrait de sa dame est complété par l'indication des effets moraux que produit sa beauté sur ceux qui la contemplent; sa seule vue rend la joie à qui est plongé dans la douleur :

> Così Madonna mia face allegrare,
> Mirando lei, chi avesse alcun dolore.

Cette idée, qui paraît aujourd'hui froide et banale, a été le point de départ de toute une psychologie amoureuse, dont le premier grand représentant fut Guido Guinizelli de Bologne.

Nous savons fort peu de chose de ce poète, exilé de sa patrie en 1274, et qui mourut probablement assez jeune; nous ne possédons même pas de lui un grand nombre de pièces; encore parmi celles-ci plusieurs appartiennent-elles à la manière des Siciliens et de Guittone, dont le Bolonais se proclama d'abord le disciple respectueux. Aussi n'est-ce qu'à une célèbre canzone et à quelques sonnets qu'il faut demander compte de la grande place qu'il occupe dans l'histoire de la poésie lyrique au XIIIe siècle.

L'innovation de Guido a été d'introduire une significa-

tion idéale précise dans toutes les vaines abstractions de ses prédécesseurs. Les perfections de « Madonna » et l'extase de son adorateur formaient le sujet d'interminables descriptions sans réalité, sans autre objet qu'elles-mêmes. Donner un contenu, un sens, à cette rhétorique creuse, voilà ce que Guido Guinizelli a su faire : l'amour est l'attribut nécessaire et exclusif des cœurs bien nés, nobles et délicats ; il habite en eux comme l'oiseau dans le feuillage ; il en est aussi inséparable que le soleil l'est de sa splendeur. Ainsi s'établit une sorte d'identité entre l'amour et la noblesse du cœur, et en fin de compte il n'y a pas d'autre noblesse que celle-là.

La dame qui inspire cet amour idéal est quelque chose de plus que l'abrégé de toutes les perfections terrestres : elle est l'expression même de la vertu, l'image d'une beauté surnaturelle, le reflet du Tout-Puissant. « Dieu, dit le poète, me reprochera sans doute, quand je comparaîtrai devant lui, d'avoir osé le reconnaître dans les traits d'une créature mortelle ; mais je lui répondrai :

Tenea d'Angel sembianza
Che fosse del tuo regno ;
Non mi sie fallo s'io le posi amanza[1].

Telles sont les idées essentielles développées par Guido Guinizelli, dans sa belle canzone *Al cor gentil ripara sempre Amore*, à grand renfort de comparaisons subtiles, souvent gracieuses, parfois obscures, mais expressives et inconnues de la poétique purement chevaleresque. Cette métaphysique amoureuse, difficile et

1. « Elle ressemblait à un Ange de ton royaume : ne m'impute pas à crime de m'être épris d'elle. »

raffinée, se prêtait à des développements philosophiques entièrement nouveaux et d'une portée jusqu'alors insoupçonnée. Peu importe à cet égard qu'il s'agisse d'une passion réelle ou imaginaire : c'est par sa conception même de l'amour que Guinizelli a été le régénérateur de la poésie lyrique : la dame n'est plus décrite en traits conventionnels destinés à glorifier sa beauté périssable ; le poète célèbre les effets que produit cette beauté dans l'âme de celui qui la contemple. Or ces effets sont d'ordre purement moral : elle chasse des cœurs toute pensée mauvaise et basse ; elle brise l'orgueil, apaise la colère ; elle est la personnification même de l'éternelle Beauté et de la suprême Bonté. En lisant les vers de Guinizelli, où la nouveauté de la pensée s'allie à la douceur harmonieuse du style, on croit déjà entendre les accents familiers de la poésie dantesque. Dante en effet ne s'est pas fait faute de citer et d'imiter Guido Guinizelli, le *Saggio*, comme il l'appelle, c'est-à-dire le poète « savant », auquel il donne encore ce beau titre : « Père de tous les poètes qui ont su rimer de douces et charmantes chansons d'amour ».

Ces poètes, au premier rang desquels figure Dante lui-même, nous les retrouverons à Florence; c'est là que Guido Guinizelli a vraiment fait école, plutôt qu'à Bologne. Car il ne suffit pas d'un « Onesto Bolognese », cité par Dante et par Pétrarque, et de trois autres noms, sous lesquels ne nous est parvenu qu'un nombre insignifiant de vers, pour constituer une école bolonaise. Guido Guinizelli est une personnalité considérable, mais qui reste à peu près isolée à Bologne; sa véritable gloire est d'avoir frayé la voie à l'école florentine connue sous le nom de *Dolce stil nuovo*.

III

Mais avant d'aborder l'étude de la civilisation dont Florence a été le centre, il faut encore jeter un coup d'œil sur les premiers monuments de la prose savante; ils sont de peu postérieurs aux premiers essais de poésie savante, et présentent plus d'un caractère analogue.

Comme les poètes, les prosateurs eurent d'abord quelque peine à se détacher du dialecte de leur pays natal; ils s'y efforcèrent cependant, et ce furent des écrivains bolonais et toscans qui réussirent le mieux à donner à la prose une certaine majesté littéraire, tandis que les Vénitiens restaient plus fidèles à leur idiome.

Guido Fava de Bologne, qui composa vers 1229 un traité en latin, contenant des modèles de lettres, et intitulé *Doctrina ad inveniendas, incipiendas et formandas materias*, y a également inséré un assez grand nombre de formules épistolaires en italien. Ce sont les plus anciens exercices de rhétorique en langue vulgaire qui nous aient été conservés. Un autre Bolonais, Fra Guidotto, passe pour avoir résumé et dédié au fils de Frédéric II, Manfred (mort en 1266), la *Rhetorica ad Herennium*, longtemps attribuée à Cicéron. Les traductions d'œuvres classiques deviennent de plus en plus fréquentes à mesure que l'on approche du XIVe siècle, et ce sont encore des fragments traduits du latin que l'on groupait, dans un but d'instruction, sous le titre de *Fiori*. Plusieurs de ces recueils — *Fiore di virtù*, *Fiore e vita di filosofi e di molti savi* — remontent certainement à la seconde moitié du XIIIe siècle, au moins dans leurs parties essentielles. On en peut dire autant de certaines chroniques, dont les auteurs anonymes paraissent avoir

été contemporains des événements qu'ils racontent ; il faut signaler à cet égard une belle description de la bataille de Montaperti (1260), due à la plume d'un Siennois. Malheureusement ces divers morceaux nous sont parvenus soit incorporés dans des œuvres plus récentes, soit rajeunis quant à la forme par quelque copiste postérieur, et cela n'est pas sans leur ôter beaucoup de leur intérêt comme monuments de la prose italienne à ses débuts. Un grand nombre de contes, de récits historiques, légendaires ou romanesques — sur Troie, sur Rome et sur Fiesole — remontent sans aucun doute au XIIIe siècle[1] ; mais l'impersonnalité de ces narrations a permis aux copistes, qui se les sont successivement transmises, d'en altérer peu à peu la forme ; aussi ces textes, tels que nous les possédons, peuvent-ils à peine être tenus pour des spécimens authentiques de la prose primitive.

Le caractère de l'auteur, ses idées, et surtout sa conception très particulière du style, sont au contraire fort reconnaissables dans les lettres de Guittone d'Arezzo. Quelques-unes paraissent de peu postérieures à 1260 ; c'est dire qu'il n'existe guère de monument plus ancien de la prose italienne. Le contenu de ces lettres — exhortations et consolations chrétiennes — est à peu près le même que celui de ses poésies morales et religieuses ; une seule, la plus importante, est adressée aux Florentins, et roule sur la situation de cette ville après les revers du parti guelfe. Le style de ces épîtres est fort curieux, mais ne surprend pas quand on connaît les vers de Guittone : c'est le même mélange d'éléments italiens, pro-

1. Dante, en un passage du *Paradis* (ch. XV), fait dire à son trisaïeul Cacciaguida que le passe-temps favori des femmes, tout en filant, était de raconter ces histoires du temps passé.

vençaux et latins, la même affectation pénible dans l'agencement de longues périodes contournées et obscures. Évidemment l'auteur a fait un effort exagéré pour s'éloigner de l'usage commun ; ses successeurs devront de toute nécessité professer un dédain moins magnifique pour le langage populaire et pour la clarté. Mais cette exagération même dénote chez Guittone une préoccupation artistique, qui a manqué à la plupart des prosateurs ses contemporains.

CHAPITRE IV

FLORENCE ET LA TOSCANE A LA FIN DU XIIIe SIÈCLE ET AU DÉBUT DU XIVe

Ce qui avait fait défaut aux efforts dispersés des poètes et des prosateurs italiens, jusqu'aux dernières années du XIIIe siècle, c'était, avec un centre commun, la conscience nette des moyens à mettre en œuvre pour atteindre ce but vaguement aperçu : créer une littérature en langue vulgaire capable de s'imposer à toute la péninsule. Pendant quelque temps, certaines cours princières de la région vénitienne, particulièrement dans la marche de Trévise, semblèrent en état de prendre la direction du mouvement littéraire ; mais seule la poésie chevaleresque y prospérait, et bientôt Florence éclipsa tout autre foyer de civilisation en Italie.

Florence n'avait joué qu'un rôle fort effacé, presque nul, dans les origines de la langue et de la littérature vulgaire ; elle prend tout à coup une éclatante revanche à partir de 1280 environ. La vallée de l'Arno, au point où la montagne de Fiesole fait face aux collines ondulées

du Chianti, devient comme le creuset où se fondent toutes les paillettes de métal précieux mises au jour par les chercheurs d'or espacés, depuis un demi-siècle, entre Palerme et la vallée du Pô. L'alliage qui va en sortir, brillant et sonore, est la matière que des artistes de génie s'appliqueront à polir et à ciseler. Pendant deux siècles et demi, Florence va rester à la tête du mouvement intellectuel; l'éclat de sa civilisation rayonnera et se propagera au loin : la Renaissance deviendra italienne, puis européenne. Mais la période de préparation, l'éclosion des premiers et des plus purs chefs-d'œuvre ont eu pour théâtre la ville que Dante appelle avec orgueil « la bellissima e famosissima figlia di Roma ».

Sans vouloir sonder le mystère qui entoure la naissance du génie, on ne peut se dispenser de rechercher comment les Florentins se sont rendus dignes de jouer un si grand rôle. Dans la variété de ses manifestations, il faut examiner comment s'est révélée et développée la vitalité de ce peuple, le dernier venu, semble-t-il, à la vie de l'esprit, et qui presque aussitôt a produit le plus grand poète des nations néo-latines.

I

L'histoire du génie florentin est intimement liée à celle de l'indépendance de cette ville : l'éclipse du premier coïncidera très exactement avec la chute de la république, et l'on peut affirmer que l'apprentissage de la liberté fut une des conditions les plus favorables à l'épanouissement des qualités innées chez ce peuple fin, clairvoyant, épris d'une élégance discrète, dont il pouvait trouver le premier modèle dans les lignes souples et lumineuses de

son horizon familier. Or la liberté florentine date du milieu du XIIe siècle environ : la comtesse Mathilde en mourant (1115) avait légué ses possessions au Saint-Siège ; Florence dépendit donc nominalement des papes. Mais les empereurs revendiquaient aussi certains droits sur le margraviat de Toscane, et au milieu des luttes confuses, sans cesse renouvelées, du sacerdoce et de l'empire, l'Italie se trouva souvent dans un état d'anarchie à peu près complète : les Florentins en profitèrent pour organiser chez eux un régime autonome, au service duquel ils dépensèrent une grande adresse politique, prenant de jour en jour plus nettement conscience de leurs besoins, de leurs droits et de leur force.

Il est vrai que la commune de Florence, à peine constituée, fut déchirée par des divisions intestines où semblait devoir s'épuiser sa vitalité. Dans le courant du XIIIe siècle, les révolutions se succèdent presque sans interruption ; la ville est constamment bouleversée par des préparatifs de guerre contre Pistoie, Pise, Sienne ou Arezzo, par des soulèvements populaires, ou par des rencontres de gens armés qui vident leurs querelles sur les places et dans les carrefours : un jour, tout un quartier est en feu ; le lendemain, le sang coule dans les rues. Une moitié des citoyens riches et influents est exilée ; ces « fuorusciti » n'ont naturellement qu'une pensée, rentrer à Florence pour en chasser l'autre moitié, et ils y réussissent à tour de rôle.

Il nous semble que cette instabilité, que ces convulsions incessantes et ces discordes civiles auraient dû nuire au développement progressif de la puissance et de la prospérité de Florence. Mais c'est là une des nombreuses illusions auxquelles nous sommes exposés, lorsque nous jugeons avec nos idées modernes les condi-

tions très particulières de la société médiévale. Tout au contraire, c'est au milieu de ces luttes chaque jour renouvelées que l'individualité du Florentin s'est définitivement formée. Car ces libres citoyens ne prenaient les armes que pour la défense de leurs propres intérêts : intérêts de la commune contre les communes voisines; intérêts de leur parti contre le parti opposé; intérêts personnels contre leurs ennemis et leurs rivaux. Non seulement le Florentin dut s'accoutumer ainsi de bonne heure à distinguer sans illusions le but qu'il voulait atteindre, à juger ses adversaires, et à discerner les moyens les plus sûrs pour les abattre; mais il déploya sans cesse toutes ses énergies, en vue d'assurer à sa personnalité le développement le plus complet, les satisfactions les plus variées, et la plus absolue liberté. Aussi vit-on les institutions politiques de Florence évoluer dans un sens de plus en plus démocratique : la fin du XIIIe siècle marque le triomphe du parti populaire sur les derniers restes de l'aristocratie féodale; les « fuorusciti » gibelins soutenus par Arezzo sont écrasés à Campaldino (1289), et Giano della Bella fait adopter en 1293 la loi célèbre, connue sous le nom de *Ordinamenti di giustizia*, en vertu de laquelle les nobles étaient à tout jamais exclus des fonctions publiques.

A ce moment, Florence atteint un degré de prospérité matérielle unique en Italie. Elle en est redevable à son commerce, à ses industries de la laine et de la soie, et particulièrement à la banque, dont les Florentins se font une spécialité dans toute l'Europe occidentale. Ils y réalisent des fortunes considérables, et cette richesse a pour conséquence l'introduction du luxe dans une société jadis plus rude et plus austère. Dante s'est fait l'écho des craintes qu'inspiraient à des moralistes chagrins les

changements survenus dans les mœurs; mais nous ne pouvons oublier que cette richesse et ce luxe, avec la soif de jouissances qui en fut la conséquence, sont des conditions nécessaires aux progrès de l'art et de la poésie.

Or précisément l'art italien moderne naît en Toscane dans la seconde moitié du XIIIe siècle. Nicolas de Pise sculpte la belle chaire du baptistère de Pise en 1260, en 1268 celle du dôme de Sienne, plus magnifique encore; et ses élèves, au premier rang desquels figure son fils Jean, ornent les églises toscanes de monuments finement ouvragés. Sienne, vers le même temps, produit un grand peintre, Duccio di Buoninsegna; Florence admire les œuvres de Cimabue et, peu après, de son élève Giotto, né en 1266. Arnolfo di Cambio dirige la construction du palais de la Seigneurie et de Santa Maria del Fiore. Dès avant l'année 1300, Florence est un foyer de vie artistique intense, et le peuple entier suit avec un intérêt passionné les embellissements de sa ville, juge et encourage le travail de ses artistes : l'achèvement d'une madone peinte par Cimabue secoue Florence d'enthousiasme, et un cortège de fête accompagne de l'atelier du maître à l'église de Sainte-Marie-Nouvelle cette œuvre naïve, alors tenue pour un miracle. L'histoire de la lente et laborieuse construction du dôme est à cet égard fort instructive : pas un détail, même secondaire, fenêtre, colonne ou chapiteau, n'était exécuté sans qu'un modèle en eût été exposé, discuté, approuvé. Une pareille méthode présente certes de graves inconvénients; mais il n'en était pas de plus propre à faire des monuments florentins l'expression exacte du génie de la ville.

A d'aussi heureuses dispositions, innées ou acquises, les Florentins joignaient un autre don, capital au point de vue qui nous occupe : leur langue. Si le dialecte de

Florence a fini par prévaloir dans la littérature italienne, il ne le doit pas à son excellence seule : il convient de remarquer que par sa situation centrale, entre la vallée du Pô, la docte université de Bologne et Rome, par sa prospérité commerciale, son importance politique et l'éclat de sa civilisation naissante, Florence était désignée pour devenir un foyer de vie intellectuelle capable d'imposer son langage hors de son territoire ; il faut surtout rappeler que les chefs-d'œuvre d'un Dante, d'un Pétrarque et d'un Boccace ont consacré l'usage d'une langue littéraire dont le florentin est l'élément fondamental. Mais il serait injuste de méconnaître les droits que le principal dialecte toscan avait à cet honneur : si pour répondre à l'inéluctable besoin d'élever la langue écrite au-dessus des patois locaux, les lettrés travaillaient d'instinct à se rapprocher du latin, force leur était d'adopter celui des dialectes vivants où la langue de l'ancienne Rome était le plus aisément reconnaissable ; or ces dialectes sont sans aucun doute ceux de Toscane. Les sons latins, en particulier les voyelles toniques et les consonnes, y sont conservés avec une pureté dont aucune autre province ne fournit d'exemple. Sans doute, dans la langue populaire, bien des mots étaient et sont encore parfois grossièrement estropiés ; mais un très léger effort suffisait pour rapprocher de leur forme latine ces mots défigurés ; il était aisé d'introduire dans le parler vulgaire plus de régularité, de correction et de gravité, sans perdre contact avec la langue bien vivace que parlaient chaque jour les Florentins pourvus d'une instruction moyenne.

II

L'emploi de la prose à Florence, dans la seconde moitié du XIIIe siècle, est caractérisé par la faible proportion d'œuvres ayant un caractère savant, s'adressant à un public érudit : les premiers prosateurs sont surtout des vulgarisateurs, qui s'appliquent à extraire des livres français ou latins de belles histoires ou d'utiles leçons, à l'usage de ceux qui n'étaient pas familiers avec ces littératures. Mais à travers ces « volgarizzamenti », qui ne sont pas tous des traductions impersonnelles, on ne tarde pas à voir apparaître le tour d'esprit particulier du peuple florentin.

Parmi les ouvrages destinés au pur amusement, se placent en première ligne les rédactions en prose de nos romans chevaleresques — *Tristano*, *Fioravante*, *Buovo d'Antona* —, auxquels il faut joindre des récits relevant du genre historique — *Istorietta Troiana*, *Fatti di Cesare* —, qui avaient reçu un coloris chevaleresque dans les textes français d'où ils passèrent en italien. Les traductions plus particulièrement instructives remontent en général à des originaux latins : Bono Giamboni, qui exerça les fonctions de juge, et qui vivait encore en 1296, traduit l'histoire d'Orose, le livre de Végèce sur l'art militaire, et divers traités moraux du moyen âge; Brunetto Latini fait passer dans sa *Rettorica* le premier livre du *De Inventione* de Cicéron, et « vulgarise » plusieurs discours du célèbre orateur latin. Mais la littérature en langue française fournit encore aux traducteurs quelques ouvrages didactiques : le *Trésor* de B. Latini fut aussitôt mis à la portée du public italien par les soins du même Bono Giamboni, l'un des meilleurs écrivains du

temps, et des plus féconds. Un recueil de contes édifiants — *Dodici conti morali* — dérive également d'une source française.

C'est dans le conte, ou, comme disent les Italiens, la « nouvelle » que se révèle, à cette époque, la plus grande originalité des écrivains en prose. L'intention d'amuser s'y unit à celle d'instruire, et quoique ces vieux narrateurs n'aient certes pas inventé toutes les histoires qu'ils débitent, ils y mettent assez d'eux-mêmes pour que, à travers leurs naïfs récits, on puisse apercevoir comme une esquisse de la société de leur temps. A cet égard, le recueil de cent nouvelles anonymes, généralement connu sous le titre de *Novellino*, est un document du plus haut intérêt, non seulement pour l'histoire de la prose, mais encore pour celle des idées et des mœurs. Il a une importance bien supérieure à d'autres recueils fort anciens aussi, comme les *Conti d'antichi cavalieri*, où sont résumés les exploits de divers héros historiques ou romanesques, ou le *Libro dei sette savi*, traduction, d'après une rédaction française, d'un livre d'origine indienne qui obtint en Occident un prodigieux succès.

Si l'on en juge par les nombreuses allusions historiques qu'il renferme, le *Novellino*, sous sa forme primitive, remonte aux quinze ou vingt dernières années du XIIIe siècle. Certains détails des contes, et surtout la langue, permettent de reconnaître dans l'auteur un florentin. L'unité du recueil résulte uniquement de la nouvelle I, qui n'est, à proprement parler, qu'une préface où l'auteur — par ce mot il faut entendre le rédacteur, ou, si l'on veut, le compilateur — a exposé le but de son livre : « Nous avons réuni en un bouquet quelques fleurs de beau langage, de belles courtoisies, de belles ripostes, de beaux exploits, de belles libéralités

et de belles histoires d'amour... Qui saura allier la noblesse des sentiments à la finesse de l'intelligence... pourra les raconter, quand l'occasion s'en présentera, pour le plus grand profit de ceux qui n'ont pas d'instruction et qui désirent en avoir. »

Les moyens mis en œuvre, pour réaliser ce programme, sont fort disparates. Certaines nouvelles tiennent en quelques lignes, simples canevas destinés sans doute à être complétés oralement; d'autres ont un développement normal. On y voit défiler sans ordre des personnages bibliques, comme David et Salomon, ou classiques, comme les fils de Priam, Alexandre, Thalès, Aristote, Sénèque et vingt autres — mais défigurés par l'ignorance populaire, au point que Pythagore y est donné comme un astrologue espagnol, et Socrate comme un sage Romain! — Voici des princes et des rois fort connus, Frédéric II, Saladin, Charles d'Anjou, le farouche tyran de Padoue Ezzelino da Romano, le jeune roi d'Angleterre, fils de Henry II, avec d'assez nombreux seigneurs et troubadours de Provence; puis des héros de roman — le bon roi Méliadus, Tristan, Iseut, Lancelot —, enfin des docteurs, des étudiants, des bourgeois et le menu peuple italien, mais plus spécialement florentin. L'auteur a puisé à toutes les sources, et peut-être a-t-il surtout consulté sa mémoire où se croisaient, dans un désordre pittoresque, des souvenirs classiques, chevaleresques ou populaires, de belles et touchantes histoires, des contes édifiants, et des boutades recueillies dans les carrefours, les unes malicieuses et fines, les autres plates et lourdes, parfois obscènes. Et ce singulier mélange est déjà fort instructif par lui-même : c'est l'image fidèle de tout ce qui s'agitait dans le cerveau d'un Florentin médiocrement cultivé, aux environs de 1290.

Mais il y a plus : les nouvelles dérivant de la tradition populaire, celles où sont conservées des anecdotes familières, empruntées à la vie de tous les jours, révèlent déjà chez l'auteur cet esprit d'observation, cette disposition à la raillerie, ce sens du ridicule, ce mépris des sots et cette admiration pour les gens avisés, plus malins que scrupuleux, qui seront, un demi-siècle plus tard, les caractéristiques essentielles des contes de Boccace, quant à la conception morale de la vie. Pour la forme, il en va autrement : l'auteur du *Novellino* manque d'art; il ne sait pas peindre; sa narration est souvent incolore et sa phrase a le souffle court. Mais cette concision et cette simplicité maladroite, cette sécheresse, pour l'appeler par son nom, sont parfois fort expressives; si le dessin est peu appuyé, il a cependant de la netteté; le rédacteur ignore l'art de préparer et de développer une situation comique, mais il a de l'esprit, et trouve souvent le mot juste, le tour plaisant. En d'autres termes, si l'on ne peut vanter son style, on doit admirer sa langue, qui est alerte, savoureuse, pittoresque; et c'est en effet ce mérite qui a longtemps fait la réputation du *Novellino*, et lui a valu ce sous-titre : *Libro di bel parlar gentile.*

Avec le conte, c'est la chronique qui ouvre à l'activité des prosateurs le champ le plus vaste et le plus nouveau. Les crises politiques qui se déroulaient à Florence, les intérêts considérables qui étaient en jeu, les passions qui s'y déchaînaient, ne pouvaient manquer de trouver des historiens; mais au lieu de lettrés s'appliquant à composer en beau latin de froides narrations imitées de Tite-Live, ce sont des écrivains improvisés, sortis des rangs du peuple, dont ils parlent la langue et partagent les idées, qui nous racontent les événements auxquels ils ont parfois été directement mêlés. Par

malheur les plus anciennes de ces chroniques sont des annales arides et dépourvues d'intérêt, comme celle du marchand Paolino Pieri, à moins qu'elles ne soient perdues, ou n'aient été absorbées dans des chroniques plus récentes. Quelques-unes, jadis célèbres, comme celle des Malespini, sont aujourd'hui considérées comme apocryphes ; et il n'est pas jusqu'à l'œuvre historique la plus considérable de l'époque, celle de Dino Compagni, qui n'ait eu à défendre son authenticité contre des attaques répétées.

Compagni

Issu d'une famille guelfe, Dino Compagni fut appelé à jouer un rôle important dans l'administration des affaires publiques à Florence, de 1282 à 1302; à ce moment, la faction des Blancs, à laquelle il appartenait comme Dante, ayant été exclue du pouvoir, Dino vécut dans la retraite; il ne mourut qu'en 1324. Entre 1310 et 1312, semble-t-il, il rédigea sa *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*, divisée en trois livres, dont le sujet essentiel est la rivalité des Guelfes Blancs et des Noirs, et la crise que subit de ce fait la vie de la Commune de 1300 à 1302. Le tableau détaillé qu'il en trace est précédé d'un résumé des principaux événements de l'histoire de Florence depuis 1288, et complété par un coup d'œil sur les années 1302-1312.

L'intérêt excité par cette chronique dont le mérite littéraire est incontestable, et qui nous initie à la politique intérieure de Florence au moment où Dante en fut chassé, a d'abord valu à Dino des admirateurs enthousiastes. Puis certaines objections furent soulevées; des soupçons s'éveillèrent : comment une source d'information de cette importance, sur une des périodes les plus célèbres de l'histoire de Florence, avait-elle pu rester si longtemps inconnue — la première mention en remonte à 1640, et le

texte ne fut publié qu'au siècle suivant ? Comment surtout Dino, qui s'attribue un rôle si considérable dans les événements qu'il raconte, n'était-il mentionné par aucun de ses contemporains ? Puis on relevait dans son récit des erreurs et des oublis au moins surprenants de la part d'un témoin oculaire, qui était à même de se renseigner ; enfin quelques-uns observaient d'inquiétantes concordances entre cette chronique et celle de Villani, qui ne connut cependant pas l'œuvre de Dino. Là-dessus s'est engagée entre partisans et adversaires de la Chronique une polémique très vive, qui n'a guère duré moins de vingt ans (1858-1875), et qui peut être tenue aujourd'hui pour tranchée en faveur de l'authenticité. L'hypothèse d'une falsification tardive est en effet la moins vraisemblable ; tout au plus demeure-t-il possible que l'œuvre de Dino ait subi, au xive siècle, des retouches pour lesquelles la chronique de Villani aurait été utilisée.

Nous pouvons donc recourir sans arrière-pensée à Dino Compagni, pour apprendre à mieux connaître l'époque dont il a laissé un tableau si fouillé, si dramatique, si personnel. Certains critiques ont voulu voir en Dino un grand historien qui, rompant avec le cadre étroit de la chronique médiévale, a su considérer les faits de haut, et les grouper suivant leur liaison logique. Cette opinion est fort exagérée : comme historien, il prête à de sérieux reproches. Mais il a eu l'art d'éclairer et d'échauffer, par sa conscience de citoyen honnête et indigné, le récit des querelles compliquées dont il connaissait tous les ressorts. Il juge les acteurs du drame avec une sûreté de coup d'œil, il les observe et les caractérise avec une finesse, il sait donner à leurs moindres paroles, à leurs physionomies et jusqu'à leurs gestes un cachet de vérité, qui font de lui un grand écrivain. Cer-

taines pages de son livre, scènes dont il a été témoin, portraits de personnages qu'il a vus à l'œuvre, sont justement célèbres; il n'est pas un lecteur qui, en fermant le livre, ne conserve une vision plus nette, une intelligence plus précise de ce que furent les discordes des Florentins, de 1300 à 1302. Peu importe que la chronologie de cet historien laisse parfois à désirer : nul n'a mieux rendu que lui la psychologie d'une époque et d'un peuple. Au reste, Dino Compagni lui-même peut être considéré comme un parfait représentant de cette bourgeoisie florentine, aisée, active, pieuse, instruite et confiante dans son bon droit, à laquelle appartint aussi Dante.

III

Tandis que la prose reflétait avec réalisme les divers aspects, joyeux ou tragiques, de la vie de Florence, la poésie tendait à s'élever au-dessus des préoccupations et des contingences d'ici-bas, pour planer dans les régions sereines de la science et de la sagesse. L'allégorie, alors fort en honneur dans la littérature française, et consacrée par le succès du *Roman de la Rose*, devenait le langage favori des poètes pour traduire les grandes vérités qu'ils voulaient vulgariser. Car il est bon d'observer que cette poésie savante, allégorique et didactique, ne fut pas aussi étrangère qu'on le pourrait croire, à toute inspiration démocratique; elle ne s'adressait pas, tant s'en faut, aux seuls érudits, mais bien, comme le *Novellino*, à ceux qui ne possédaient pas la science et qui désiraient l'acquérir. Cette intention est particulièrement sensible dans le *Tesoretto* de Brunetto Latini.

Le nom de ce personnage a déjà été cité à propos de ses traductions en prose italienne et de sa grande encyclopédie, rédigée en français, le *Livre du Trésor*. Ce fut un des hommes les plus influents du parti guelfe à Florence : au cours de sa longue vie (1220 environ à 1295), il s'acquitta de nombreuses fonctions publiques. Étant ambassadeur de Florence auprès du roi de Castille Alphonse X, il apprit que le parti gibelin venait de triompher (1260); ainsi sa mission diplomatique se trouvait transformée en exil, et Brunetto passa plusieurs années en France, où il composa son *Trésor*. Neuf ans plus tard il était rentré en Toscane, d'où il ne s'éloigna plus. Le *Tesoretto*, commencé également en France, devait être, dans la pensée de l'auteur, un résumé de son encyclopédie scientifique, plus aisément accessible à des lecteurs peu cultivés, écrit dans ce but en italien, et rendu plus attrayant par l'usage de l'allégorie; mais l'ouvrage ne fut jamais terminé. Ce que nous en possédons répond assez bien aux deux premières parties, fort abrégées, du *Trésor*; il s'y trouve d'ailleurs des développements nouveaux ou plus abondants, notamment en ce qui concerne les préceptes de morale et les règles de civilité.

Le *Tesoretto*, écrit en vers de sept syllabes rimés deux à deux, à l'imitation des vers employés en France et en Provence dans ce genre de compositions, contient d'abord le récit d'un voyage fantastique du poète à travers le royaume d'une puissante déesse qui personnifie la nature, et celle-ci lui fait un cours de théologie, de zoologie, d'astronomie et de géographie. Brunetto visite ensuite le domaine de dame Vertu, et décrit les demeures des quatre vertus cardinales, où il entend de longues dissertations morales. Arrivé dans la région où règne le plaisir, il est près de succomber aux pièges de l'Amour; mais aidé par

Ovide il s'en échappe, et se voue à une piété rigoureuse. Au moment où, parvenu au sommet du mont Olympe, Brunetto se prépare à écouter les leçons du sage Ptolémée, le poème est brusquement interrompu. Certes l'illusion fut grande de croire qu'une pareille fiction ajouterait quelque intérêt à des enseignements de ce genre; le poète s'y montre fort inférieur au savant. Mais si l'œuvre est aujourd'hui peu lisible, elle n'en a pas moins son importance dans l'histoire de la poésie italienne avant Dante

La même prolixité, la même disproportion dans les épisodes, mais avec plus d'harmonie dans les vers et d'éclat dans les descriptions, se retrouvent dans un poème en 309 strophes de neuf vers, intitulé *l'Intelligenza*, attribué à Dino Compagni. Le poète s'éprend d'une noble dame, douée de toutes les perfections et revêtue des plus somptueuses parures; c'est l'Intelligence : elle se tient devant le trône de Dieu, d'où elle répand son influence bienfaisante sur le monde entier. Dino décrit minutieusement le fastueux palais qu'elle habite, et les peintures, les sculptures qu'il y voit lui fournissent l'occasion de raconter l'histoire de Pâris et d'Hélène, de Didon et d'Énée, puis celle de César, celle d'Alexandre, sans oublier quelques héros de la Table Ronde. Cette digression, empruntée à des sources françaises, remplit près des deux tiers du poème, et n'ajoute rien à sa signification allégorique. L'auteur a d'ailleurs pris soin d'expliquer celle-ci avec une complaisance qui, dans certains détails, va jusqu'à l'enfantillage. De même il a décrit en quarante-trois strophes les vertus magiques des soixante pierres précieuses qui ornent le diadème de sa dame. On voit par là que cette poésie savante est encore singulièrement maladroite.

L'intention de divertir plutôt que d'instruire apparaît dans une adaptation du *Roman de la Rose* en 232 sonnets; mais c'est une œuvre qui révèle un art, une délicatesse, et un sens de la mesure que ne possédaient ni Brunetto Latini ni Dino Compagni. Les longues digressions de Guillaume de Lorris et surtout de Jean de Meung sont omises, et il ne reste du poème français que le sujet principal présenté en une série de tableaux adroitement découpés, et dessinés avec beaucoup de verve et de malice. L'auteur, qui se nomme à deux reprises « Ser Durante », était sûrement Florentin, à en juger par sa langue, dont on admire la propriété, l'aisance et la saveur, bien que d'assez nombreux gallicismes y aient pénétré. Le premier éditeur de ce curieux poème, publié en 1881 sous le titre de *il Fiore*, d'après un manuscrit conservé à Montpellier, émit alors l'hypothèse que ce Ser Durante pourrait bien être Dante Alighieri lui-même, et il s'appuyait en particulier sur ce fait incontestable, que Dante était l'abréviation familière de Durante, comme Bice celle de Béatrice. Cette identification hardie fut d'abord rejetée avec dédain; puis, à la regarder de plus près, on s'est aperçu qu'elle n'était pas si déraisonnable, et tout récemment quelques-uns des maîtres les plus écoutés de la critique italienne se sont accordés pour reconnaître que cette hypothèse, loin d'être inacceptable, a pour elle bien des probabilités. Dante aurait composé cette œuvre légère pendant sa période de mondanité, et, comme il l'appelle, « d'égarement »; c'est-à-dire dans les années qui précédèrent immédiatement 1300.

Les poèmes de Francesco da Barberino accusent des intentions didactiques plus sérieuses, avec moins de talent. Né un peu avant Dante (1264), Francesco da Barberino vécut beaucoup plus tard : sa mort, durant

la peste de 1348, précède de peu la composition du *Décaméron*. Mais, bien loin d'être le trait d'union entre Dante et Boccace, cet écrivain est le représentant sévère des idées ascétiques du XIIIe siècle ; c'est un attardé, que l'on voudrait faire figurer parmi les précurseurs, en particulier à cause de l'influence qu'exerça sur lui la littérature provençale. Nous le trouvons en qualité de notaire à Bologne en 1294, puis à Florence de 1297 à 1303 ; il séjourna en Provence et en France de 1309 à 1313, et acheva sa vie à Florence. C'est en Provence qu'il composa pour la plus grande partie son œuvre principale, *i Documenti d'Amore*, c'est-à-dire les enseignements de l'Amour, — l'Amour étant considéré comme source de vertu, comme le dispensateur de toute science. Le livre de Francesco de Barberino est donc un pesant traité de morale, agrémenté d'allégories, et complété par un volumineux commentaire en latin, fort important pour l'histoire de la poésie italienne primitive, surtout dans ses rapports avec la littérature provençale. L'autre ouvrage du même poète, *Del reggimento e costumi di donna*, en vers mêlés de prose, est un recueil de préceptes minutieux à l'usage des femmes : tous les devoirs, grands et petits, dont elles ont à s'acquitter dans les diverses circonstances de leur vie, du haut en bas de l'échelle sociale, y sont méthodiquement énumérés et, comme témoin des mœurs polies dans la Florence du XIIIe siècle, ce livre est un document précieux. L'intérêt en est accru par les nouvelles, en prose, que l'auteur y a intercalées à titre d'exemples ; quelques-unes sont d'une naïveté fort agréable. L'allégorie occupe encore une place importante dans cette œuvre singulière ; car le poète ne prend la plume que sur les instances de « Madonna », en qui semble personnifiée l'intelligence universelle, comme dans la dame chantée par Dino Com-

pagni ; ce personnage donne lieu à d'assez longs épisodes, gauchement rattachés au reste du traité.

Cette littérature allégorique n'était pas sans quelque ressemblance avec la psychologie amoureuse inaugurée par Guido Guinizelli. Aussi n'y a-t-il pas lieu d'être surpris que la poésie lyrique en ait reçu, à Florence, une impulsion toute nouvelle.

IV

En dehors des traditions venues de Sicile à travers l'école de Guittone, en dehors de l'exemple donné par le poète de Bologne et par les adeptes du style allégorique, les Florentins pouvaient trouver dans leur tempérament propre, dans leur humeur tour à tour railleuse et passionnée, les éléments d'une lyrique originale, vécue, entièrement neuve. Dès le XIIIe siècle, un ami de Brunetto Latini, Rustico di Filippo, faisait entendre dans quelques-uns de ses sonnets cette note finement caricaturale et satirique, parfois même franchement burlesque, qui retentira plus d'une fois dans la littérature italienne, et où il faudra reconnaître le rire moqueur des fils de Florence. Folgore da San Gimignano, aux environs de l'année 1300, exposait avec verve une conception toute épicurienne de la vie en plusieurs séries de poésies badines, et le Siennois Cecco Angiolieri racontait ses impressions de mauvais sujet, tantôt en liesse et tantôt révolté, en des sonnets où le rire a parfois quelque chose de douloureux.

Mais ce n'est pas dans le genre populaire que la poésie lyrique allait d'abord produire, à Florence, ses œuvres les plus remarquables. Il appartenait au contraire

à quelques hommes nourris de fortes études, et tourmentés par les problèmes philosophiques les plus sévères, de réaliser dans leurs vers une conception de la poésie difficilement accessible au vulgaire. L'usage a consacré, pour les désigner, le nom d'école du *Dolce stil nuovo*, d'après l'expression que Dante a employée lui-même pour opposer sa manière à celle des Siciliens et de Guittone. On y range, à côté de Dante, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Dino Frescobaldi, Gianni Alfani, Cino da Pistoia.

Malgré la variété de styles que l'on observe dans les poésies des uns et des autres — car leur personnalité s'affirme avec une entière liberté, — ils ont entre eux certains traits communs : la sincérité de l'inspiration, une conception très haute, très « spirituelle » de l'amour; un souci constant de l'harmonie du vers et de la noblesse du langage, joint à une pensée subtile, à une psychologie savante et raffinée. Pour la forme, ils n'abusent pas des artifices mécaniques chers à Guittone; leur art plus souple et plus musical aime à s'enrichir de strophes nouvelles, comme la « ballade », qu'ils empruntent à la muse rustique et accueillent au milieu de leurs canzoni et de leurs sonnets. Pour le fond, l'idéalisation de la femme aimée, esquissée déjà par Guido Guinizelli, est poussée à l'extrême : « Madonna » est un ange venu du ciel; elle n'a plus rien de terrestre; ses traits se devinent à peine à travers le rayonnement surnaturel qui l'enveloppe. Cependant sa beauté souriante n'a rien d'altier, rien de dominateur : elle a la douceur et l'humilité des êtres paradisiaques, et sa vue inspire toutes les vertus. L'amant tremble et pâlit, il se sent défaillir en présence de tant de pureté. Tous les mouvements de son cœur sont curieusement représentés par le

jeu compliqué des petits esprits — *spiriti*, *spiritelli* — qui s'agitent en lui, qui vont et viennent, qui lui parlent et lui inspirent tel sentiment ou lui dictent telle résolution. L'analyse psychologique atteint par ce moyen une grande finesse, mais tombe dans des artifices conventionnels qui deviendraient vite fatigants, si ces poètes n'avaient su mettre dans leurs vers une signification morale précise, avec une note très personnelle.

Guido Cavalcanti pourrait être considéré comme le chef de ces poètes florentins, si Dante n'avait éclipsé tous ses rivaux. Né vers 1259, mort en 1300, Guido a une physionomie fort particulière, que Boccace a lestement dessinée dans une de ses nouvelles (VI, 9) : ami de la rêverie solitaire, plongé dans des méditations dont le peuple soupçonnait qu'elles visaient à prouver que Dieu n'existe pas, Guido n'opposait aux railleries du vulgaire que l'ironie et le dédain des âmes supérieures. Ce poète philosophe, que Dante appelait le premier de ses amis, a résumé en une canzone célèbre (*Donna mi prega*) la doctrine de la nouvelle école : il y recherche où l'amour a son séjour, quels en sont le mobile, la vertu, la puissance, l'essence et les divers mouvements ; il se demande pourquoi, étant si terrible, l'amour plaît cependant, et s'il peut se manifester aux yeux du corps. Enfermer dans les soixante-quinze vers d'une canzone un traité philosophique de cette nature était un tour de force, où se révélaient déjà la nature altière de Guido et son mépris des développements faciles. Sa canzone est inséparable de celle de G. Guinizelli, qu'elle complète et précise ; mais c'est une œuvre aride, obscure, qui a besoin de longs commentaires. Les qualités plus aimables du poète apparaissent dans ses sonnets, et surtout dans ses ballades, dont quelques-unes affectent la forme et le tour

Guido Cavalcant 1259-1300

des pastourelles françaises; là, il chante les louanges de « Monna Vanna »,

Fresca rosa novella,
Lucente primavera,

ou celles d'une Mandetta, dont il s'éprit à Toulouse; ou bien encore il exhale ses plaintes lorsque, terrassé par la maladie, il crut mourir sans revoir sa patrie :

Perch' i' non spero di tornar giammai,
Ballatetta, in Toscana,
Va' tu, leggera e piana,
Dritta alla donna mia...

Plus jeune de quelques années, Cino da Pistoia, issu de la noble famille des Sinibuldi (ou Sigisbuldi), fut un juriste renommé, et le poète le plus fécond, après Dante, du groupe auquel il appartient. Son « Canzoniere », il est vrai, ne contient pas que des poésies amoureuses, mais celles-ci y sont en majorité. Parmi les dames qu'il a chantées, Selvaggia est celle qui lui a inspiré ses vers les plus célèbres; aux descriptions habituelles des effets merveilleux que produit cette beauté sur tout ce qui l'entoure, Cino ajoute l'expression de la douleur où le jettent les dédains de sa dame, et l'exil qui l'oblige à vivre loin d'elle. Ainsi la triste réalité vient dissiper les rêves amoureux du poète, et de ce contraste résulte une mélancolie vraie, profondément humaine, qui distingue de ceux de ses contemporains les vers de Cino. Pour ce motif, et aussi parce que sa vie se prolongea plus de quinze ans après celle de Dante, on a pu voir dans son œuvre une sorte de trait d'union entre la manière des poètes qui écrivaient aux environs de 1300 et celle de Pétrarque.

Mais le représentant authentique du *Dolce stil nuovo* est Dante lui-même en ses œuvres de jeunesse, c'est-à-

dire surtout dans la *Vita Nuova*, dont le contenu mérite, à ce titre, d'être sommairement analysé ici.

Dante n'est qu'un enfant de neuf ans lorsque pour la première fois il rencontre Béatrice, au moment où celle-ci entre elle-même dans sa neuvième année; il sent frémir « l'esprit de vie » au plus profond de son cœur, et depuis ce jour son âme est soumise à l'amour. Neuf ans plus tard, Dante la revoit vêtue de blanc : « En passant par la rue, elle tourna les yeux vers l'endroit où je me tenais tout tremblant, et par un effet de sa bonté, elle me salua si doucement qu'il me sembla toucher les bornes de la béatitude. » Dante regagne sa chambre solitaire, bouleversé, et compose son premier sonnet. Un autre jour, il retrouve Béatrice à l'église, et, pour dissimuler quel est l'objet réel de son trouble, il feint de courtiser une autre dame, puis une autre encore, ce qui donne lieu à des propos malveillants sur son compte; Béatrice s'en offense, et lui marque sa désapprobation en lui refusant son salut. Un ami, à quelque temps de là, conduit le poète à une fête où des dames étaient réunies à l'occasion d'une noce; Dante y rencontre Béatrice qui, s'apercevant de son trouble, s'en amuse avec ses compagnes. Il se retire, éperdu, et, après avoir versé beaucoup de larmes, se décide à ne plus rechercher la vue de sa dame, puisque aussi bien il ne peut la supporter : la béatitude qu'il trouvait jusqu'à ce moment dans le salut de Béatrice, il ne veut plus la demander qu'aux louanges de celle qu'il aime. Alors commence, avec la célèbre canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, et quelques sonnets qui sont de purs chefs-d'œuvre, l'analyse de toutes les perfections de Béatrice et des effets que produit sa beauté sur ceux qui la contemplent. Cependant le père de Béatrice meurt, et les larmes qu'elle verse excitent

chez tous, et en particulier chez Dante, une profonde compassion; lui-même tombe malade, et dans son délire il la croit morte, il voit le ciel s'entr'ouvrir pour la recevoir, et les anges chantent « Hosanna in excelsis ». Béatrice meurt en effet, et Florence est plongée dans le deuil.

La narration de la *Vita Nuova* pourrait s'arrêter après la belle canzone *Gli occhi dolenti per pietà del core*, où le poète exhale ses plaintes; car la divinisation de la femme aimée ne saurait être plus complète :

> Ita n'è Beatrice in l'alto cielo,
> Nel reame ove gli angeli hanno pace,
> E sta con loro...

Dante cependant ajoute encore le récit de quelques menus incidents, notamment celui de son infidélité à la mémoire de Béatrice, lorsqu'il courtise une dame compatissante qu'a touchée son désespoir. Mais il revient bientôt à son seul véritable amour, et le livre se termine sur la promesse solennelle d'élever à la mémoire de Béatrice un monument poétique tel qu'aucune femme n'en a jamais inspiré.

Tel est le curieux roman auquel Dante a donné le titre énigmatique de *Vita Nuova* : est-ce le livre de sa « jeunesse » ou le récit qui montre comment l'amour, au sortir de la période végétative de l'enfance, lui a révélé la vie, alors nouvelle pour lui, de l'esprit et du cœur? Le Moyen Age ne nous a peut-être pas légué une seule œuvre plus attachante et à la fois plus déconcertante : attachante, car de ces canzoni et de ces sonnets, reliés et commentés par un récit en prose, se dégage un parfum de poésie sincère et de fraîcheur juvénile dont il est impossible de ne pas subir le charme, et parce qu'il y a dans ces pages un essai hardi de roman psychologique : on ne

saurait imaginer une analyse plus minutieuse des états d'âme de l'auteur, sinon de sa dame; — œuvre déconcertante aussi, car Dante n'a sûrement pas eu l'unique intention de mettre son cœur à nu pour notre plaisir : le caractère abstrait du récit, où les événements extérieurs ne tiennent qu'une place insignifiante, où l'on chercherait en vain un tableau pittoresque de la vie florentine; le ton solennel, presque biblique, remarquable dès les premiers mots et qui ne se dément pas jusqu'au dernier; les fréquentes digressions philosophiques; l'usage, disons même l'abus des visions, dont quelques-unes ont une couleur nettement apocalyptique; l'importance accordée dans la vie de Béatrice au nombre neuf, dont la racine est trois, le symbole de la Trinité, — tout concourt à prouver que Dante s'est plu à cacher un sens profond sous le voile d'une allégorie amoureuse. Certains critiques n'ont-ils pas été jusqu'à soutenir que, dans la *Vita Nuova*, tout n'était que fiction et symbole, et que Béatrice n'avait jamais existé? Pour répondre utilement à ce doute, il convient d'esquisser la biographie de Dante.

V

Les événements de la vie de Dante que nous pouvons rappeler avec certitude sont fort peu nombreux. Né au mois de mai 1265, d'une famille guelfe, dont il s'est plu à vanter la noblesse, Dante Alighieri passa sa jeunesse à Florence, adonné à l'étude, à la poésie, et à l'apprentissage de la vie publique. En 1289 il prit part à deux expéditions militaires, contre les Arétins (bataille de Campaldino, 15 juin) et contre les Pisans (siège de Caprona, juillet); il se maria vers 1296 avec Gemma Donati, et

nous savons qu'il eut d'elle au moins quatre enfants. Inscrit dans la corporation des médecins et droguistes, bien qu'il n'exerçât réellement aucune profession, il fut directement mêlé à la politique florentine par son accession à divers conseils : chargé d'une mission à San Gimignano en 1300, il siégea du 15 juin au 15 août de la même année parmi les prieurs. Des divisions s'étaient produites dans le sein du parti guelfe, depuis que celui-ci était resté seul maître des destinées de Florence : l'élément modéré, représenté par les Blancs, s'opposait aux vues ambitieuses de Boniface VIII sur la ville, tandis que les Noirs, tout dévoués au pape, entendaient seconder ses projets, et obéissaient à quelques chefs turbulents; car les rivalités de personnes entretenaient et aggravaient les dissensions politiques. Sous le fallacieux prétexte de rétablir la concorde entre les citoyens divisés, le pape chargea Charles de Valois, frère de Philippe le Bel, de jouer à Florence le rôle de pacificateur; mais l'arrivée de ce prince fournit aux Noirs l'occasion d'user de représailles contre leurs adversaires. Aucun des chefs blancs ne se vit épargné : Dante fut condamné le 27 janvier 1302, sous l'inculpation de corruption, de malversations et d'intrigues contre l'Église romaine, à un exil de deux ans, à une forte amende et à l'exclusion de toute fonction publique. Il était à Rome, en mission auprès de Boniface VIII, quand la sentence fut prononcée; comme il ne répondit pas à la première sommation du juge, sa peine fut transformée en bannissement perpétuel, et, s'il tombait entre les mains des Noirs, le bûcher l'attendait.

Avec sa nature ardente, passionnée, noblement ambitieuse, Dante souffrit de cet exil plus cruellement qu'un autre : il n'était pas seulement frappé dans ses affections les plus chères, mais encore dans son légitime orgueil

de citoyen, impatient de mettre son talent et son activité au service de sa patrie, d'y faire triompher son idéal de justice, de parcourir brillamment la carrière des honneurs, et d'y récolter quelques lauriers. Dante exilé n'est plus qu'une épave tragique, sans cesse repoussée loin de la rive par de nouveaux orages. En 1302-1303, il s'associa aux tentatives des « fuorusciti » florentins, Guelfes blancs et Gibelins coalisés, pour rentrer dans leur patrie; mais le spectacle des rivalités personnelles et de l'indiscipline, qui vouaient leurs efforts à l'insuccès, ne tarda pas à le rebuter. Il se sépara donc de compagnons dont il rougissait, pour « constituer un parti à lui seul », et il erra près de vingt ans à travers l'Italie, replié sur lui-même, tour à tour frémissant d'espoir, et abattu par de nouvelles désillusions.

Nous savons peu de chose de ses pérégrinations : il trouva un accueil bienveillant à Vérone, d'abord auprès de Bartolommeo, et plus tard de Can Grande della Scala; il paraît s'être fixé à Lucques pour un temps, puis il séjourna auprès des Malaspina, marquis de Lunigiana, sur les confins de Toscane et de Ligurie; une tradition ancienne qui le représente allant à Paris, visiter la célèbre Université, n'est confirmée par aucun témoignage contemporain. En 1310, un grand enthousiasme accueillit la venue en Italie de l'empereur Henri VII de Luxembourg, sur qui les Gibelins comptaient pour restaurer l'autorité impériale et rétablir la paix dans la péninsule; Dante et les autres bannis florentins attendaient beaucoup de lui, mais ce prince mourait en 1313, sans avoir rouvert à personne les portes de Florence. L'exil du poète fut renouvelé par un décret du 6 novembre 1315, et à deux reprises (en 1311 et en 1316), Dante se vit exclu des grâces octroyées à d'autres « fuorusciti ». Il partagea

dès lors son temps, semble-t-il, entre Vérone et Ravenne, et ce fut dans cette dernière ville, où le retenait l'affection d'un prince éclairé, Guido Novello da Polenta, qu'il mourut le 14 septembre 1321. Ses cendres y reposent encore, malgré les instances réitérées des Florentins pour reprendre mort celui qu'ils n'ont pas su garder vivant.

Si les vicissitudes de l'exil ont cruellement éprouvé l'âme « dédaigneuse » de Dante[1], il est certain aussi qu'elles l'ont grandi comme poète ; son œuvre, sans nul doute, ne serait pas ce qu'elle est, s'il avait pu vivre paisiblement à Florence et consacrer une part de son temps à la chose publique. Son exil nous vaut, avec la *Divine Comédie*, d'autres ouvrages qu'il faut passer rapidement en revue.

Ce sont d'abord deux traités en latin, les livres sur « l'Éloquence vulgaire » et sur « la Monarchie ». Dans le second, qui appartient sans doute aux dernières années de sa vie, Dante a exposé, sous une forme scolastique, la théorie médiévale de la monarchie universelle et des rapports de l'autorité impériale avec l'autorité pontificale. Le traité sur l'Éloquence vulgaire, en deux livres, mais inachevé, est un curieux essai de philologie et de métrique, appliqué à la langue italienne, qui venait à peine de naître à la littérature : Dante y explique qu'aucun des dialectes parlés en Italie, sans en excepter celui de Florence, ne peut constituer la langue de la poésie la plus relevée, la langue qu'il appelle *illustris*, *aulica*, *curialis*, et dont il fixe les caractères ; en outre, il donne les règles de la canzone, la composi-

1. « Alma sdegnosa », dit Virgile au poète (*Enfer*, VIII, 44), et cette exclamation est un éloge, car le « sdegno » est la juste colère d'une âme ardente et pure.

tion la plus noble à laquelle puisse être appliqué le « vulgaire illustre ».

Si l'on ajoute à ces deux œuvres de longue haleine plusieurs lettres, dont quelques-unes, il est vrai, doivent être tenues pour apocryphes, une sorte de correspondance poétique qu'il entretint, vers la fin de sa vie, avec le grammairien Giovanni del Virgilio, et un curieux traité de physique (*Quæstio de aqua et terra*), dont l'authenticité reste suspecte, en dépit des défenses habiles qui en ont été présentées récemment, on a le tableau complet de ce qui nous est parvenu en latin sous le nom de Dante. Ces écrits sont pour la plupart fort instructifs par leur contenu ; ils nous aident à pénétrer dans la pensée de l'auteur, mais aussi nous font sentir combien cette pensée est loin de la nôtre. Par les habitudes d'esprit qu'elles nous révèlent, aussi bien que par leur latinité pesante, peu correcte, souvent prétentieuse, ces œuvres nous reportent en plein Moyen Age. Là n'est pas la gloire de Dante.

Le *Convivio*, ce banquet symbolique auquel l'auteur conviait les affamés de science, est écrit en prose italienne. Le traité se compose d'un livre d'introduction, et du commentaire, en trois livres, de trois canzoni allégoriques ; celles-ci devaient s'élever au nombre de quatorze, mais l'ouvrage est resté inachevé. Tel qu'il est, il constitue une source d'information précieuse pour l'intelligence des idées philosophiques et des théories poétiques de Dante, c'est-à-dire pour l'interprétation de la *Divine Comédie*. Les patientes études scientifiques auxquelles le poète s'était livré pendant la période de sa vie qui précéda l'exil, et dont les canzoni du *Convivio* sont le fruit, constituent une des erreurs dont il s'est accusé plus tard : il s'éloigna alors de la foi et de la

révélation divine, pour suivre la sagesse humaine. Privé du regard angélique de Béatrice, qui l'avait maintenu « dans la droite voie », en lui faisant voir un reflet du ciel,

> ... Volse i passi suoi per via non vera,
> Immagini di ben seguendo false [1].

Mais l'égarement de Dante ne fut peut-être pas purement intellectuel ; il vécut alors dans les plaisirs du monde, et connut d'autres amours, moins éthérés que celui de son enfance, d'autres amitiés, moins sévères que celle de Guido Cavalcanti ; certaines pages de son œuvre ne nous laissent guère de doute à cet égard. Ainsi le symbolisme dantesque emprunte à la réalité la plus concrète les images et les couleurs dont le poète se sert pour peindre les crises de sa vie intellectuelle et religieuse. Que pouvons-nous saisir de cet élément réel, en ce qui concerne l'histoire de ses amours?

Peu de critiques osent encore nier d'une façon formelle que Dante ait vraiment aimé une Florentine de son âge, répondant au nom familier de Bice; il n'est même pas improbable que cette Bice ait été la fille de Folco Portinari, mariée à Simone dei Bardi, morte en 1290; un fils du poète s'est fait l'écho de cette tradition. La nature absolument chaste du sentiment que lui inspira Béatrice, et les habitudes constantes de la poésie médiévale expliquent assez que Dante ait pu, sans inconvenance, louer les charmes d'une femme mariée; et de fait, nombreuses sont les pièces dans lesquelles il a célébré sa dame, après comme avant son mariage. Toutes ces poésies cependant n'ont pas trouvé place dans la *Vita*

1. « Il s'engagea dans une voie d'erreur, séduit par les apparences d'un bonheur décevant... » (*Purg.*, XXX, 131.)

Nuova, car — trop souvent on perd ceci de vue — Dante n'a accueilli dans ce petit livre que ce qui se rapportait au but particulier qu'il y poursuivait. D'ailleurs le commentaire en prose, postérieur de plusieurs années, complète souvent et parfois altère la signification primitive des sonnets et des canzoni qu'il encadre. Il faut donc bien se garder d'attribuer une valeur biographique trop précise à tous les détails de ce récit.

Béatrice morte, Dante courtise d'autres dames, soit cette « donna gentile » qui entreprend de le consoler, symbole évident de la philosophie, mais qui correspond peut-être à quelque amour réel, soit une certaine « Pietra », dont parlent les poésies les plus passionnées de son *Canzoniere*, soit enfin les inconnues, les anonymes. C'est pour Dante l'époque des études philosophiques et de la poésie profane. Puis, au bout de peu d'années, il se sent ramené à des préoccupations religieuses; il éprouve un impérieux besoin de conversion, et, dans l'inspiration céleste qui le rappelle à Dieu, Dante reconnaît la pensée vigilante de Béatrice, toujours présente au fond de son cœur et impatiente d'achever l'œuvre de salut qu'elle avait commencée jadis,

Mostrando gli occhi giovinetti a lui [1].

La *Vita Nuova* est donc un livre essentiellement allégorique, dans lequel le poète s'est efforcé de dégager une haute signification morale d'un frais roman de jeunesse. Cette allégorie est de tous points conforme à la poétique du *Dolce stil nuovo* : Béatrice y est divinisée; elle devient le bon ange qui conduit son ami vers la félicité éternelle. Mais le mélange imparfait du symbole

1. « Quand elle lui découvrait ses jeunes yeux. » (*Purg.*, XXX, 122.)

et de la réalité déconcerte le lecteur, et laisse parfois l'esprit incertain sur les véritables intentions du poète. Le sens complet de l'allégorie de la *Vita Nuova* n'apparaît que dans le splendide développement que Dante lui a donné en composant la *Divine Comédie*.

CHAPITRE V

LA « DIVINE COMÉDIE »

I

Si grande que l'on imagine la puissance créatrice du génie, l'apparition d'une œuvre comme la *Divine Comédie* à l'aurore d'une littérature, moins d'un demi-siècle après le moment où une langue a pris conscience d'elle-même, serait un pur miracle, si ce phénomène n'était préparé par rien. L'opinion, trop répandue, que Dante a créé d'un coup de baguette la langue et la littérature italiennes dérive d'une connaissance très superficielle des origines de cette langue et de cette littérature. Les chapitres qui précèdent ont pu donner une faible idée de l'activité intellectuelle, encore mal dirigée, mais intense et variée, qui s'était manifestée du nord au sud de l'Italie dans le cours du XIIIe siècle : Florence avait recueilli ces efforts dispersés; elle leur donnait son empreinte; Dante enfin, résumant en lui la conscience de son siècle et les plus heureux dons de sa race, en fait la synthèse dans une œuvre vivante, frémissante de passion. La *Divine Comédie* ne doit donc pas être considérée

proprement comme le point de départ de la littérature italienne, mais plutôt comme le foyer où viennent converger et se fondre toutes les énergies poétiques éparses dans la vie italienne du Moyen Age.

La ferveur avec laquelle sont étudiés tous les problèmes relatifs à l'œuvre de Dante a permis d'éclaircir bien des points obscurs, concernant ce qu'on est convenu d'appeler la « genèse » du poème. Celle-ci a été envisagée sous deux aspects différents : d'une part on s'est appliqué à mettre en relief les dispositions morales et psychologiques de Dante, qui ont favorisé l'éclosion et le développement d'un germe fécond dans son esprit; de l'autre, on a passé en revue les diverses sources auxquelles il a puisé, ou du moins les influences extérieures qui ont contribué à donner à la *Divine Comédie* sa forme définitive.

Le dernier chapitre de la *Vita Nuova* fait allusion en termes mystérieux à une « admirable vision », après laquelle Dante prit la résolution de ne plus chanter Béatrice, jusqu'au jour où il serait en mesure de « parler dignement d'elle ». Ce qu'était cette vision, le poète ne le dit pas; mais il est assez naturel de penser qu'elle se rapportait à la grande œuvre qu'il entreprit en effet plus tard à la gloire de sa dame. On a même supposé que cette vision devait avoir les plus grandes ressemblances avec l'apparition de Béatrice dans le Paradis Terrestre (*Purgat.*, ch. XXX), lorsque, descendant du ciel au milieu d'une pluie de fleurs, celle-ci vient au-devant du poète repentant, le fait rougir de ses fautes, et se met en devoir de l'initier aux plus profonds mystères de la foi. Il va sans dire que, dès le premier moment, peu d'années après la mort de Béatrice, la scène ne put être conçue dans tous ses détails telle qu'elle fut écrite dix ou quinze

ans plus tard; mais il semble bien que nous ayons dans cet épisode capital le complément nécessaire de la *Vita Nuova* et le premier germe de la *Divine Comédie*.

En tout cas, il est impossible que, avant 1302, le plan que Dante se proposait de suivre comportât une des parties essentielles de son œuvre : l'Enfer. Ce fut l'exil avec ses désillusions et ses amertumes, avec les haines qui s'amassèrent dans le cœur du poète, avec le spectacle désolant de toutes les fautes, des crimes et des folies de ses compatriotes, qui grava profondément dans l'âme de Dante la conviction que l'humanité était arrivée au dernier degré de la corruption, et que le mal régnait en maître dans le monde. Avant d'initier les hommes à la pénitence et de les diriger dans la voie du salut, il fallait nécessairement commencer par leur apprendre à détester le péché, et dans ce but leur en présenter une image horrible. La *Divine Comédie* est donc le fruit de l'expérience personnelle du poète et de ses longues méditations sur les routes de l'exil : il a mis en œuvre toute sa science, tout son cœur, toute sa foi pour traduire sous une forme saisissante les vérités qu'il avait apprises à la dure école de la vie.

Quant au contenu du poème, considéré dans son ensemble, on ne peut dire que Dante ait grandement innové. La littérature ascétique du Moyen Age, en latin ou en langue vulgaire, en vers et en prose, avait produit une multitude d'œuvres destinées à détourner les hommes du péché et à les ramener à Dieu; Jacopone, Barsegapè, Bonvesin, Giacomino de Vérone n'avaient pas fait autre chose. Souvent ces exhortations à la repentance, ces introductions à la science divine avaient affecté la forme de visions, de songes, ou de voyages à travers des régions imaginaires, peuplées de figures allégoriques; il suffit de

rappeler ici le *Tesoretto* de Brunetto Latini. Les descriptions du monde des morts avaient obtenu en particulier un grand succès; nous possédons de nombreuses rédactions de la Vision de saint Paul « ravi jusqu'au troisième ciel », composée vers le XIe siècle en latin, puis traduite en français, en provençal, en italien; et ce sont de curieux tableaux des peines de l'enfer ou de la félicité du paradis que certains moines, dépourvus de tout sens artistique, ont pesamment tracés au XIIIe siècle : Navigation de saint Brandan, Purgatoire de saint Patrice, Vision de Tundal, ou encore Vision de frère Albéric. L'imagination populaire, hantée par ces tableaux qu'elle aimait à retrouver dans les bas-reliefs et les peintures des édifices sacrés, en faisait même le sujet de spectacles et de parades : en 1304, quelques gais compagnons florentins convoquèrent ceux de leurs compatriotes qui désiraient apprendre « des nouvelles de l'autre monde », à venir voir sur l'Arno une sorte de pantomime nautique où, au moyen de barques chargées « d'âmes nues » et conduites par des diables, devaient être représentées au vif des scènes de l'Enfer, « au milieu des cris et des tempêtes ». Cette singulière réjouissance s'acheva par une catastrophe : le pont « alla Carraja », alors construit en bois, s'effondra sous le poids des spectateurs, et nombre de ceux qui s'y étaient entassés eurent ce jour-là des nouvelles de l'autre monde, beaucoup plus exactes qu'ils ne les eussent souhaitées.

Que Dante ait puisé une part de son inspiration dans toutes ces traditions, monastiques ou populaires, on ne peut en douter, encore qu'il n'ait pris en particulier pour modèle aucune des rédactions qui nous en sont parvenues. Il restait d'ailleurs fort à faire pour en tirer une œuvre claire, expressive, conforme à la conception idéaliste que

le poète avait de son sujet et de son art. La description des supplices infernaux péchait par la monotonie, et n'évitait pas la trivialité; elle allait parfois jusqu'à la bouffonnerie. D'ailleurs ces peines ne se distinguaient pas assez des châtiments temporaires du Purgatoire. Quant aux joies des bienheureux, l'imagination de ces auteurs ne s'élevait guère au-dessus de la peinture enfantine d'un séjour paisible et embaumé, au milieu d'un beau jardin, à l'intérieur d'une inexpugnable muraille construite en pierres précieuses. Tout cela manquait de spiritualité; aucune signification morale ne s'en dégageait.

La grande innovation de Dante — et ce fut une véritable création — fut d'introduire dans cette matière informe un ordre sévère et presque géométrique, de soumettre toute la série des supplices, éternels ou temporaires, et les diverses formes de la béatitude à quelques idées morales très claires, enfin de donner à la représentation de ce monde des morts une signification nettement idéale, par l'usage continuel de l'allégorie. Comment la *Commedia*[1] répond-elle à ce programme?

1. Tel est le titre que Dante a donné à son livre, et par ce mot il ne voulait pas dire seulement que l'œuvre, commencée dans la tristesse, s'achève dans la joie; il entendait aussi se référer à certains caractères extérieurs, en particulier au style : de même que l'*Enéide*, poème éminemment grave, d'une forme soutenue, tendant au sublime, était pour Dante une « alta tragedia », de même son œuvre, écrite en langue vulgaire, qui met en scène de nombreux personnages s'exprimant en un style familier, et qui contient plus d'un épisode réaliste, méritait le nom de « Comédie ». L'épithète de « divine » a été accolée à ce titre, dès le XIVe siècle, par les admirateurs de Dante, entre autres par Boccace; peut-être, depuis ce temps, s'est-on habitué à y voir une allusion à l'action divine qui se déroule d'un bout à l'autre du poème; mais telle n'était pas l'intention de l'auteur.

II

La distinction des trois mondes de la damnation, de la pénitence et de la béatitude ne pourrait être plus nette que dans le plan du poème, tant pour la conformation matérielle et la physionomie des lieux décrits par Dante, que pour l'impression qui s'en dégage et s'impose à l'esprit du lecteur.

L'Enfer est constitué par une immense cavité circulaire, en forme d'entonnoir, dont la pointe, tournée en bas, se trouve exactement au centre de la terre — c'est le séjour de Lucifer, — tandis que la partie supérieure, de plus en plus évasée, occupe l'intérieur de l'hémisphère boréal, sous les continents habités. L'hémisphère austral, suivant la croyance ancienne, était recouvert par les eaux; c'est là, sur une île inaccessible aux mortels, située au milieu de l'Océan, aux antipodes de Jérusalem, que Dante a placé le Purgatoire, haute montagne en forme de cône plus ou moins régulier, que couronne le Paradis terrestre. La terre, immobile au centre du monde, est enfermée dans une série de régions célestes, comparables à des globes concentriques, exactement emboîtés les uns dans les autres, et animés d'un mouvement de plus en plus rapide, à mesure que leur diamètre est plus grand. Au delà de ces sphères s'étend l'Empyrée, l'espace infini, immobile, séjour de Dieu. Ainsi, tandis que le principe du bien brille dans l'éther lumineux et sans limites, source éternelle de chaleur et de vie, le principe du mal, source éternelle d'erreur et de mort, est enfoui sous des blocs de glace au point le plus profond et le plus obscur de la matière. Le passage de l'ombre à la lumière, du péché à l'innocence parfaite, est savamment

gradué, le mont du Purgatoire formant comme l'échelle qui conduit de la terre au ciel.

La symétrie avec laquelle le poète a dessiné les trois parties de ce monde invisible mérite d'être remarquée. L'Enfer est divisé en neuf régions que précède une sorte de vestibule; le rivage de l'île où abordent les âmes soumises à des peines expiatoires forme également le vestibule du Purgatoire, qui est partagé lui-même en neuf étages successifs; et les cercles célestes sont encore au nombre de neuf, non compris l'Empyrée, — au total trente régions distinctes. Si l'on songe en outre que le poème se compose de trois parties (*Cantiche*), de trente-trois chants chacune, plus un chant d'introduction — au total cent, — et que la strophe adoptée est de trois vers (*terza rima*), il est difficile de ne pas reconnaître l'importance accordée ici, plus encore que dans la *Vita Nuova*, au chiffre symbolique trois, et à son multiple neuf[1].

Les neuf régions de l'Enfer sont constituées par des sortes de paliers, ou terrasses circulaires, plus ou moins larges, partagées souvent à leur tour en plusieurs zones, et qui forment une série de gradins gigantesques, dont la circonférence se rétrécit de plus en plus à mesure que l'on descend : les étages supérieurs sont affectés aux péchés les moins graves ; les étages inférieurs, constituant le fond de l'entonnoir, servent de séjour aux damnés coupables des plus grands crimes. A cet égard, Dante a conçu une division générale de l'Enfer, qui répond à deux catégories de péchés : le « basso inferno », constitué par les quatre derniers cercles, accueille les pécheurs qui ont recherché le mal (*malizia*), tandis que

1. Comme curiosité, on peut encore signaler que chacune des trois *Cantiche* se termine par le mot *stelle*.

dans les cinq premiers cercles sont réparties les âmes de ceux qui ont cédé à leurs passions par simple faiblesse et par incapacité à contenir leurs appétits (*incontinenza*). La distribution des damnés est, en résumé, la suivante : après le vestibule de l'Enfer, où sont retenus ceux qui n'ont pas su se décider entre le bien et le mal, on franchit l'Achéron, pour arriver dans le Limbe (1er cercle); c'est le séjour des âmes que ne souille aucune faute, mais qui n'ont pas connu le vrai Dieu et sont morts sans baptême; viennent ensuite les péchés de luxure (2e cercle) et de gourmandise (3e cercle), l'amour immodéré des richesses, avarice et prodigalité (4e cercle), enfin la colère (5e cercle, constitué par le bourbier du Styx). A cet endroit se dressent les murailles, rougies par le feu, de la « Città di Dite », l'enceinte de la basse région infernale. Là se trouvent d'abord, comme en un vestibule, les hérésiarques (6e cercle), puis les « violents », divisés en trois séries, violents contre le prochain, contre eux-mêmes, contre Dieu et la nature (7e cercle), ceux qui ont employé la fraude, répartis dans dix fosses concentriques ou *bolge* (8e cercle ou *Malebolge*), enfin les traîtres, auxquels sont affectées quatre portions distinctes du 9e cercle, la *Caina* (traîtres à leurs parents), l'*Antenora* (traîtres à leur patrie), la *Tolomea* (traîtres à leurs hôtes) et la *Giudecca* (traîtres à Dieu). Au centre de la Giudecca, se dresse la gigantesque et hideuse silhouette de Lucifer, « l'empereur du règne de la douleur », emprisonné dans les glaces que forme le Cocyte et dans les blocs de rochers, au centre de la terre et du monde.

On a pu remarquer que, dans sa classification des crimes, Dante ne suit qu'en partie la division traditionnelle des péchés capitaux ; aucune place particulière n'est assignée, par exemple, à l'orgueil et à l'envie. Mais il est

évident que ces deux défauts entrent pour beaucoup dans les crimes des violents, des trompeurs et des traîtres. Si le poète s'est étendu si complaisamment sur les variétés de ces trois catégories de pécheurs — il en aborde la description à partir du chant XII, — c'est qu'il s'agissait moins pour lui de représenter les dispositions morales abstraites, sources de péché, que les formes concrètes, réelles, que revêt le crime; son but était d'en dessiner une image fidèle, vivante, haïssable. L'artiste a sans doute conseillé ici le philosophe; et c'est encore l'artiste qui aura senti l'avantage de cette disposition au point de vue de la variété.

Car il s'apprêtait à ranger les pénitents du Purgatoire dans l'ordre des sept péchés capitaux. Sur les premiers contreforts escarpés de la montagne (*Antipurgatorio*) attendent de commencer leurs expiations ceux qui ne se sont convertis qu'au dernier moment, ou qui sont morts sans s'être réconciliés avec l'Église. Une fois la porte du Purgatoire franchie, on trouve devant soi une série de sept terrasses circulaires, dont le diamètre est de plus en plus étroit à mesure qu'on se rapproche du sommet; là les âmes se purifient successivement de l'orgueil, de l'envie, de la colère, de la paresse, de l'avarice et de la prodigalité, de la gourmandise et enfin de la luxure, dans l'ordre inverse de celui qui est observé dans l'Enfer; arrivées au plateau supérieur, les âmes retrouvent, dans le Paradis terrestre, l'état d'innocence absolue où Dieu avait créé Adam; elles peuvent dès lors prendre leur vol vers le Ciel.

C'est dans la représentation du Paradis que le poète dut surmonter les plus sérieuses difficultés; car les conceptions de plus en plus spirituelles qu'il avait à exprimer jusqu'à la contemplation même du Dieu triple et un,

résistent à toute figuration plastique. En outre, il n'existe pas de degré dans la béatitude, et ainsi tout parallélisme avec les régions précédemment décrites, semblait impossible. Pour sortir d'embarras, Dante a eu recours à une très heureuse invention. Le séjour des élus est dans l'Empyrée : ils y sont groupés de façon à former un gigantesque calice, la « Rose mystique », ou, si l'on préfère, un immense amphithéâtre immatériel, qui s'ouvre sous le regard de Dieu, et dont le centre, le cœur, est un « océan de lumière »; au-dessus, les neuf hiérarchies d'anges, ministres du Très-Haut, tournoient dans l'éther sans limite — conception grandiose exprimée par Dante avec un rare éclat. Mais si les âmes bienheureuses ont leur demeure auprès de Dieu, elles peuvent aussi se montrer dans chacune des régions célestes que le poète doit d'abord traverser; elles lui apparaissent donc successivement dans la matière transparente des divers astres, Lune, Mercure, Vénus, Soleil, Mars, Jupiter, Saturne, où il s'arrête pour les contempler et s'entretenir avec elles. Deux régions célestes — le ciel des étoiles et le cristallin — restent encore à franchir, et les scènes qui s'y déroulent servent de préparation à la vue des splendeurs de l'Empyrée.

L'impression que Dante a su produire en décrivant chacun de ces trois mondes du péché, de l'expiation, de la joie céleste, répond excellemment à l'idée morale qu'il voulait dégager de tous ces tableaux. Dans l'Enfer, ce ne sont que cris de haine, de douleur et de révolte; car les damnés, loin de se repentir, persistent dans leurs péchés : l'un affiche le plus hautain mépris pour les supplices qui le tourmentent, l'autre insulte Dieu, tous blasphèment, grincent des dents, pleurent ou s'entre-déchirent. Ces scènes de violence se déroulent dans une atmosphère

lourde, faiblement éclairée par les lueurs rougeoyantes du feu infernal; c'est à peine si l'on distingue un grouillement confus de formes hideuses. Dans le Purgatoire, beaucoup de larmes sont encore versées; mais ces âmes souffrantes, suivant la belle expression de Dante, sont joyeuses au milieu des flammes, car elles ne peuvent plus pécher, et parce qu'elles sont sûres d'arriver à la félicité éternelle; cet espoir, entretenu par de suaves paroles que prononcent des anges, communique à toutes les scènes, sous les rayons d'un soleil clair et chaud, une douceur voilée de mélancolie, une paix qui convient bien au recueillement de la pénitence. Dans le Paradis, tout est lumière et éblouissement, tout est symbole, tout est charité : c'est la fête des yeux, des esprits et des cœurs.

Dans le détail des supplices appliqués à telle ou telle catégorie de pécheurs, on retrouve la même préoccupation morale et allégorique : les luxurieux, dans l'Enfer, sont emportés comme une nuée de feuilles, par une rafale incessante, symbole de leurs passions; les violents, jadis altérés du sang de leur prochain, sont plongés dans un fleuve de sang, le Phlégéthon; les faux devins, pour avoir prétendu lire dans l'avenir, sont condamnés à marcher avec la tête retournée sur les épaules, en sorte que leurs larmes ruissellent sur leurs dos et leurs reins; les hypocrites marchent sous le poids écrasant de capes de plomb doré; le troubadour Bertrand de Born, coupable d'avoir excité à la rébellion contre son père le prince Henry, fils du roi Henry II d'Angleterre, a la tête séparée du tronc, et il la porte à la main devant lui pour éclairer sa marche. Dans le Purgatoire, les orgueilleux plient le front sous d'énormes fardeaux; les envieux ont les yeux cousus, et s'appuient fraternellement les uns contre les autres; les paresseux courent sans relâche; le supplice

des gourmands est à peu près celui de Tantale. Tous ces pénitents d'ailleurs sont appelés à méditer les grands exemples des vertus qu'ils n'ont pas pratiquées, humilité, charité, tempérance, etc. Les élus eux-mêmes se présentent dans tel ou tel ciel suivant la nature de leurs mérites, les « esprits aimants » dans le ciel de Vénus, les théologiens dans celui du Soleil, ceux qui ont porté les armes au service du Christ dans celui de Mars, et ainsi des autres.

Une haute pensée morale domine donc toute la *Divine Comédie*; et pour réaliser ce vaste programme dans les moindres détails, Dante a fait appel à toute la science de son temps, histoire, philosophie, astronomie, théologie. Mais l'immense effort de pensée que lui coûta son poème apparaîtrait encore insuffisamment, si l'on ne considérait pas avec une attention particulière le rôle qu'y joue l'allégorie.

III

L'action de la *Divine Comédie* affecte la forme d'un voyage accompli par le poète, en une semaine environ, à partir du Vendredi Saint, 8 avril 1300, après le coucher du soleil. Égaré dans une vallée profonde, au milieu d'une forêt inextricable, où il passe une nuit d'angoisse, Dante en sort au matin, et se propose de gravir une riante colline, que le soleil levant dore de ses rayons ; mais trois bêtes féroces lui barrent le chemin, et déjà il se voit avec terreur replongé dans l'ombre, quand un guide envoyé par Dieu se présente à lui : c'est Virgile. Celui-ci le conduira par un chemin plus long, mais plus sûr, vers le but auquel il aspire. Tous deux franchissent la porte

de l'Enfer, et visitent les neuf régions habitées par les damnés, brisant toutes les résistances que leur opposent les démons. Du centre de la terre, ils gagnent, par un étroit sentier, le rivage du Purgatoire, dont ils gravissent les neuf étages, puis, dans le Paradis terrestre, la mission de Virgile étant terminée, Dante trouve un nouveau guide en Béatrice : celle-ci l'élève avec elle de ciel en ciel, par la seule force de son regard, jusqu'à l'Empyrée. Les yeux du poète, graduellement accoutumés à l'éclat de ces splendeurs, peuvent enfin se fixer sur Dieu ; alors son esprit est brusquement illuminé. Dante a pénétré les incompréhensibles mystères de la trinité et de la double nature de l'Homme-Dieu.

Le sens allégorique de ce voyage est assez clair : la vallée sauvage, la forêt obscure, *Che non lasciò giammai persona viva*, représente le péché; Dante, qui s'y est égaré étourdiment, est le symbole de l'humanité imprévoyante qui ne se garde pas des pièges du malin. Ses efforts pour gravir la belle montagne de la vertu se brisent devant d'insurmontables obstacles, ses passions, s'il n'est secouru par la grâce divine. Le guide que celle-ci envoie au pécheur disposé à la repentance, Virgile, personnifie la raison, la sagesse, la science humaine, suffisante pour lui inspirer l'horreur du mal (Enfer) et pour lui apprendre à s'en affranchir (Purgatoire); la révélation, la science qui vient du ciel (Béatrice) peut seule initier le pécheur converti aux suprêmes mystères dont l'intelligence constitue, avec la vue de Dieu, la béatitude absolue (Paradis).

Interprétée en un sens politique, l'allégorie du poème peut encore représenter l'humanité livrée à l'anarchie et incapable de retrouver la paix, selon l'ordre voulu par Dieu, à moins de remettre son sort entre les mains des

deux guides institués pour assurer son bonheur, l'autorité impériale (Virgile) et l'autorité pontificale (Béatrice).

Mais si, dans son ensemble, la signification du poème ne laisse place à aucun doute, bien des détails restent fort obscurs, et l'interprétation de toutes les intentions de Dante demeure la grande et, sur certains points, l'insurmontable difficulté de la *Divine Comédie.* Il n'entre pas dans le plan de cette rapide esquisse de discuter les problèmes sur lesquels s'exerce, depuis des siècles, la sagacité des commentateurs, mais seulement d'indiquer la place occupée par l'allégorie dans l'ensemble du poème. A cet égard, on peut partager les innombrables personnages de la *Divine Comédie* en deux grandes catégories, ceux qui eurent une existence historique, que l'on doit considérer en eux-mêmes — ce sont par exemple les damnés, les pénitents et les bienheureux, — et ceux à qui le poète a voulu assigner un rôle essentiellement allégorique.

Dante a peuplé son Enfer d'êtres surnaturels, ministres de la justice divine, gardiens des différents cercles, incarnations du mal sous toutes ses formes, qui ne sont bien souvent que les diables cornus et grimaçants, mélange d'horrible et de grotesque, enfantés par l'imagination populaire. Quelques-uns portent des noms empruntés à la mythologie païenne, Caron, Minos, Cerbère (gardien du cercle des gourmands), Pluto, (c'est-à-dire Pluton, ou peut-être Plutus), Phlégias, etc., sans rien perdre de leur caractère et de leur aspect essentiellement diabolique; d'autres enfin, les Furies, le Minotaure, les Centaures, les géants, conservent les traits caractéristiques des personnages homonymes de la fable; Géryon au contraire, le hideux symbole de la fraude, est une bête d'allure apocalyptique. Mais la

création la plus singulière de Dante, dans cet ordre d'idées, est celle de Lucifer, ou Dite. Ce monstre, d'une taille démesurée, engagé jusqu'à la poitrine dans la glace qui constitue le sol du neuvième cercle, a trois faces, une rouge, une jaune et une noire; les larmes de ses six yeux se mêlent à la bave sanglante qui coule de ses trois bouches, dans lesquelles il triture avec rage trois traîtres, Judas, Brutus et Cassius; trois paires d'ailes, semblables à celles de gigantesques chauves-souris, s'agitent sans repos au-dessous de ses trois visages, produisant le vent glacé qui gèle les eaux du Cocyte. Telle est la laideur repoussante à laquelle est réduit, en punition de sa révolte, celui qui fut le plus éblouissant des anges. Le seul rayon de beauté céleste qui pénètre dans l'Enfer est l'envoyé divin, qui vient forcer la porte de la ville de Dite, lorsque les démons s'obstinent à la fermer devant Dante et Virgile, apparition sublime de noblesse, de fierté, de puissance sereine.

Caton d'Utique est préposé à la garde de la montagne de l'expiation. La fermeté de son caractère, l'amour de la liberté qu'il déploya en préférant la mort à l'esclavage, ont fait de lui le symbole des aspirations de l'âme soumise à la servitude du péché, et qui réussit à s'en affranchir. Ensuite ce sont des anges que Dante rencontre à la porte du Purgatoire proprement dit, puis d'étage en étage : le premier grave sur le front du mystique pèlerin les marques des sept péchés capitaux, et chacun des autres, de cercle en cercle, en efface une d'un coup d'aile, en chantant tour à tour les sept béatitudes. A ces anges succède, dans le Paradis terrestre, une jeune femme qui est sans doute la création la plus idyllique de Dante : elle marche solitaire à travers la forêt harmonieuse et embaumée, en cueillant des fleurs; elle sourit

lorsque Dante, séparé d'elle par un ruisseau, lui adresse la parole; elle lui fournit obligeamment les explications qu'il désire, et, tout en chantant : « Beati quorum tecta sunt peccata », elle accompagne le poète durant cette dernière étape terrestre de son voyage. Cette suave figure, que Dante désigne sous le nom de Matelda, a donné et donne encore lieu à de graves incertitudes : doit-elle son nom à la comtesse Mathilde, « la fille dévouée de saint Pierre », comme l'appelle Villani, celle qui laissa ses domaines au Saint-Siège? Représente-t-elle la vie consacrée à la recherche du bien? Tout cela est probable; mais une seule chose est sûre, c'est que peu de conceptions allégoriques ont jamais été revêtues d'une poésie plus fraîche et plus attrayante. Matelda sert de guide à Dante dans le Paradis terrestre; à ce titre, elle se place entre Virgile et Béatrice, personnages réels, élevés dans la *Divine Comédie* à la dignité de symboles.

Dante a hautement proclamé l'admiration, l'affection qu'il nourrissait pour l'auteur de l'*Énéide*. On sait que Virgile a joui au Moyen Age d'une célébrité particulière, qu'il avait même la réputation d'un devin, ayant écrit quelques vers, dans son Églogue IV, où l'on s'est plu à reconnaître une prophétie de la naissance du Christ. D'ailleurs il avait raconté la descente d'Énée aux Enfers; rien n'était donc plus naturel que de le prendre pour guide, et d'incarner en lui la sagesse humaine. Mais ce qui donne au personnage de Virgile, dans la *Divine Comédie*, un charme tout particulier, c'est la tendresse touchante, et réciproque, qui l'unit à Dante. Il ne se contente pas d'instruire et de conseiller le poète; il le protège, il le défend et le prend dans ses bras comme une mère dont la pensée unique est de soustraire son enfant au danger (*Enfer*, XXIII, 37); et c'est aussi avec un

geste plein de confiance enfantine que Dante, à chaque nouvel obstacle, implore de lui aide et secours; puis lorsque tout à coup il ne trouve plus son guide aimé, son Virgile auprès de lui, « Virgilio dolcissimo padre », le poète ne peut s'empêcher de verser des larmes (*Purg.*, XXX, 50).

Virgile disparu, Dante a devant lui Béatrice; et d'abord le lecteur retrouve en elle la jeune femme chantée dans la *Vita Nuova* : c'est elle qui, du séjour des élus, a vu l'angoisse du poète égaré dans la forêt du péché; elle a eu pitié de lui, et par son intercession Virgile a reçu la mission d'amener Dante jusqu'à elle. Mais après la belle scène des reproches et la confession du poète, la Bice florentine s'éclipse peu à peu, et les yeux enfin dévoilés de la Béatrice céleste révèlent au poète une beauté qui n'a plus rien d'humain. Le cortège symbolique qui accompagne le char où elle vient se placer, les visions surprenantes et les prophéties obscures qui suivent, se rapportent aux destinées passées, présentes et même futures de l'Église; dans le Paradis, Béatrice n'est plus que l'interprète des plus sublimes vérités, elle rend compte de tous les mystères, elle est la science révélée. Arrivée dans l'Empyrée, elle abandonne à son tour son compagnon, pour reprendre sa place sur un des plus hauts gradins de la Rose céleste, où elle s'abîme dans la contemplation de Dieu. Dante l'y aperçoit encore et lui adresse une dernière prière, avec l'expression émue de sa gratitude : « Conserve-moi ta bienveillance, et que mon âme, guérie par toi, soit encore dans ta grâce quand elle s'échappera de mon corps. »

> Così orai; ed ella sì lontana
> Come parea, sorrise e riguardommi;
> Poi si tornò all'eterna fontana [1].

1. « Telle fut ma prière, et elle, de la distance où elle m'apparaissait,

IV

Les contemporains de Dante ont vu, et non sans raison, dans la *Divine Comédie*, une encyclopédie didactique, où le poète avait entassé patiemment des trésors de science et de profitables enseignements. Le point de vue a bien changé depuis lors, car la science de Dante n'est plus la nôtre, et ses enseignements s'inspirent d'une conception très particulière de la vie; nous n'éprouvons plus qu'un intérêt de pure curiosité à lui entendre expliquer l'origine et les causes des taches que l'on observe dans la lune, ou exposer la doctrine thomiste de l'amour, source de toutes les actions humaines. C'est sous ce rapport que la *Divine Comédie* peut être considérée comme le monument d'une civilisation à jamais disparue, et disparue presque au lendemain de la mort du poète; si elle n'était pas quelque chose de plus, elle ne vivrait que dans la mémoire des érudits. Ce poème n'a pas cessé de briller d'une merveilleuse jeunesse, il est devenu l'objet d'études préféré de milliers de lettrés, même hors d'Italie, maint épisode et maint vers en sont populaires, parce qu'il est par-dessus tout une admirable œuvre d'art. C'est par là que Dante a devancé son temps et préparé la Renaissance; voilà seulement pourquoi nous le sentons si près de nous, malgré le désaccord de sa pensée et de la nôtre. Or le secret de l'art de Dante est d'abord dans la puissante personnalité de l'homme, et c'est en lui-même qu'il faut chercher la source première de sa poésie.

Dante est partout dans son œuvre; il en est le protago-

sourit et me regarda, puis elle se remit à contempler l'éternelle source de vie. » (*Parad.*, XXXI, 91-93.)

niste, et le voyage mystique qu'il accomplit à travers le monde des morts est avant tout l'image de sa propre conversion. On a déjà vu que le point culminant de ce drame spirituel est, dans le Paradis terrestre, l'entretien où Béatrice, après lui avoir rappelé le pur amour de sa jeunesse, le fait rougir de ses erreurs et de ses fautes. Tout, jusqu'à cet endroit, peut être considéré comme la préparation de cette rencontre et de ce repentir; la suite n'en est que le complément nécessaire.

Mais en dehors de ce caractère personnel de l'action proprement dite, le poète a trouvé moyen, dans les propos qu'il échange avec ses divers interlocuteurs, d'évoquer maint détail de sa jeunesse, de rappeler ses conseillers et ses amis, épris comme lui de poésie et d'art, Brunetto Latini, Guido Cavalcanti, Giotto, le musicien Casella, Forese Donati; il aime surtout à revenir sur sa participation aux affaires publiques et sur son exil. Car si la date fictive du poème est l'année 1300, Dante a imaginé de prêter aux morts un pouvoir prophétique grâce auquel il se fait annoncer, à plusieurs reprises, les dures épreuves qui ne lui furent pas épargnées à partir de 1302. Nous apprenons ainsi son sentiment sur la politique de Florence et de diverses villes de Toscane, sur celle des papes et des autres princes italiens; il nous parle avec une reconnaissance émue de ceux qui lui témoignèrent de l'affection, les Malaspina, les della Scala, et annonce avec une joie confiante, trop tôt déçue, la descente de l'empereur Henri VII en Italie (1310-1313); il nous ouvre enfin son cœur quand il fait allusion à la gloire qu'il attend de son poème, et qui lui inspire un suprême espoir : ses compatriotes vaincus, désarmés par son génie, ne le rappelleront-ils pas dans sa ville pour lui décerner la récompense qu'il aura méritée?

C'est des hauteurs du ciel des étoiles fixes, au milieu des esprits triomphants, que Dante pousse ce soupir ému vers le petit coin de terre, « la belle bergerie où il avait dormi agneau » (*Parad.*, XXV); et ce retour de sa pensée et de son cœur vers Florence, tant de fois maudite ailleurs, en dit long sur l'obsession de cet espoir, auquel il ne renonça jamais.

Parmi les nombreux épisodes où les épreuves de l'exil sont prédites au poète, le plus explicite et le plus beau est son entretien, dans le ciel de Mars, avec son trisaïeul Cacciaguida. Celui-ci, après avoir rappelé à Dante l'origine de sa famille, trace un tableau plein de saveur des mœurs simples et rudes de l'ancienne Florence, satire indirecte, mais sanglante, des générations nouvelles; puis, sur une question de son petit-fils, il lui dévoile ce qui jusqu'alors ne lui a été annoncé qu'à mots couverts, à savoir les causes de son exil, et surtout les douleurs qu'il devra supporter :

> Tu lascerai ogni cosa diletta
> Più caramente...
> Tu proverai sì come sa di sale
> Lo pane altrui, e com' è duro calle
> Lo scendere e il salir per l'altrui scale [1];

puis ce seront ses démêlés avec la « compagnie mauvaise » des autres exilés, et l'orgueil de sa solitude un peu farouche :

> a te fia bello
> Averti fatta parte per te stesso [2].

1. « Tu quitteras tout ce que tu aimes le plus tendrement;... tu éprouveras quelle saveur amère a le pain d'autrui, et combien il est dur de gravir et de descendre l'escalier de son prochain. » (*Parad.*, XVII, 55 et suiv.)
2. « Ce sera ton honneur de t'être fait un parti pour toi seul. » (*Ibid.*, 68-69.)

Enfin Cacciaguida exhorte Dante à révéler aux hommes tout ce qu'il a vu et entendu au cours de son pèlerinage : il y va de sa gloire, et d'ailleurs nul remède n'est plus efficace que la vérité ; qu'il la dise très haut, sans se soucier des colères qu'il soulèvera :

> Tutta tua visïon fa manifesta,
> E lascia pur grattar dov' è la rogna [1].

Dante est tout entier dans ce bel épisode, avec sa noblesse innée et avec l'amertume qui s'est lentement amassée dans son cœur. Mais on le retrouve dans cent autres passages où vibrent l'une après l'autre les cordes de son âme généreuse et passionnée ; car s'il est un trait de caractère qui lui soit étranger, c'est bien l'impassibilité. Toute l'histoire de son siècle revit dans son poème, mais vécue et sentie, plutôt que racontée. Il n'est pas jusqu'aux événements relativement anciens qu'il ne rappelle avec des transports d'admiration, à moins qu'ils ne lui arrachent de terribles invectives : c'est qu'il y voit l'origine lointaine des événements actuels, ou bien il les compare à l'idéal de justice qu'il porte dans son esprit. Tel est l'intérêt avec lequel il considère tout ce qui l'entoure, qu'il s'identifie constamment avec les personnages même les plus effacés, avec ceux qui paraissent d'abord ne présenter aucune ressemblance avec lui. Parle-t-il, en une douzaine de vers, de la prétendue disgrâce de Romieu de Villeneuve, chassé par le comte de Provence dont il était le bienfaiteur ? On sent qu'il ne peut rappeler tant d'ingratitude sans faire un retour sur sa propre situation ; et lorsqu'il dessine en quelques

1. « Fais connaître ta vision tout entière, et laisse se gratter ceux qui ont la gale. » (*Parad.*, XVII, 128-129.)

traits ce vieillard errant et pauvre, réduit à mendier son pain (*Parad.*, VI, 139), ce n'est plus Romieu, c'est Dante lui-même qui tout à coup se dresse devant nos yeux. Rencontre-t-il sur une des saillies rocheuses du Purgatoire, le troubadour Sordel, dont la vie n'eut rien de fort édifiant, il lui suffit de penser que Sordel est de Mantoue, comme Virgile, et d'imaginer qu'au seul nom de leur commune patrie, ils tombent dans les bras l'un de l'autre, pour opposer à ce geste touchant le spectacle des haines qui déchiraient alors la péninsule : il interrompt son récit, et lance, en soixante-quinze vers, la plus terrible invective que renferme son poème contre la politique impie de l'Italie, des papes et de Florence (*Purg.*, VI, v. 76 et suiv.).

Peut-être va-t-on penser qu'une telle passion et une disposition aussi habituelle à tout rapporter à ses sentiments personnels ont dû faire de Dante un juge fort partial dans l'appréciation des mérites et des fautes d'autrui? Aussi a-t-on quelquefois prétendu qu'il avait sauvé ses amis, tandis que son Enfer est peuplé de ses ennemis. Bien que ce reproche n'intéresse pas directement la valeur poétique de la *Divine Comédie*, il importe de le réfuter, car, exprimé sous cette forme, il constitue une grave injustice.

Dante n'a pas écrit un pamphlet, une œuvre de parti, encore moins une œuvre de vengeance ; le but hautement religieux et profondément humain du poème ne peut échapper qu'à des observateurs superficiels ; Dante avait une trop haute idée de la justice divine pour s'en faire ainsi un jeu. D'ailleurs il suffit de quelques exemples, comme celui de Brunetto Latini, auquel le poète témoigne une affection toute filiale dans une région peu glorieuse du « bas enfer », pour prouver qu'il était

capable d'impartialité. Il faut avouer pourtant que ses jugements sur plusieurs personnages sont faits pour nous surprendre ; mais qu'est-ce à dire, sinon que ceux-ci lui apparaissaient sous un jour différent de celui où nous les voyons? Dante n'a connu ni les chroniques, ni les documents d'archives, qui depuis ont été mis au jour ; en revanche, il avait recueilli, sur les hommes appartenant aux générations qui l'avaient précédé, des traditions orales où se reflétait le jugement populaire sur leur compte, et qui sont perdues pour nous. On peut être assuré que, sans faire une enquête approfondie pour chaque cas particulier — car il n'entendait pas se substituer à la justice divine, — Dante a toujours eu ou cru avoir des raisons sérieuses pour mettre les uns en Enfer, les autres au Purgatoire ou au Paradis. Dès lors il peut sans remords s'abandonner à sa colère contre un Filippo Argenti, un Vanni Fucci ou un Bocca degli Abati, contre les simoniaques et les dilapidateurs des deniers publics, car c'est une sainte colère qui l'anime : le mal, sous quelque forme qu'il se montre, mérite la haine et non la pitié.

La pitié cependant n'est pas tout à fait absente de l'Enfer : on sait avec quelle émotion profonde Dante écoute les confidences de Françoise de Rimini, et quand on lit le récit de la mort d'Ugolin et de ses fils, on en vient à oublier que le poète a placé Ugolin parmi les traîtres, au même titre que son bourreau l'archevêque Ruggieri. Avec son souci d'une âpre justice, Dante ne ferme donc pas son cœur à la compassion ; son jugement une fois prononcé, il ne refuse ni sa sympathie à la douleur vraiment humaine, ni son admiration aux sentiments généreux, même chez ses adversaires ; et c'est ce qui donne tant de beauté et de noblesse à son œuvre.

V

Le caractère dominant de la poésie dantesque, envisagée au seul point de vue artistique, est l'étonnant relief des figures, la netteté avec laquelle les moindres gestes, les moindres paroles des personnages se gravent dans la mémoire; c'est la précision du cadre où se déroule cette longue suite d'entretiens, et aussi la variété que le poète a su introduire dans tous ces tableaux. A cet égard, on peut faire une remarque, paradoxale en apparence, mais rigoureusement exacte : alors qu'il brodait les allégories juvéniles de la *Vita Nuova* sur une trame légère mais solide, historique, vécue, Dante avait dessiné d'un contour si vague et si mou le milieu où évoluaient ses personnages, et ses personnages eux-mêmes, sans en excepter Béatrice, étaient caractérisés en termes si abstraits, que l'on a pu soupçonner le poète de n'avoir rien mis de réel dans son œuvre. Lorsqu'il entreprit au contraire de raconter un voyage imaginaire et franchement symbolique à travers un monde de pure fantaisie, il a composé une série de scènes empreintes d'un réalisme expressif et hardi. Un éminent critique a mis en évidence ce trait inattendu de la poésie dantesque dans la *Divine Comédie*, quand il a écrit que, dans cette description du monde des morts, on sent pour la première fois palpiter la vie du monde moderne.

Le secret de cet art merveilleux réside en partie dans la puissante personnalité du poète, en partie aussi dans la parfaite clarté d'une imagination admirablement disciplinée, aussi apte à tracer avec une précision toute géométrique le plan du domaine infini, à travers lequel

sa fiction nous entraîne, qu'à donner à chaque tableau de justes proportions, à chaque scène le coloris qui lui convient, à chaque personnage une attitude, une expression nettement accusée. On a déjà vu avec quel bonheur Dante a su différencier les supplices, et, pour ainsi dire, les « paysages » de l'Enfer et du Purgatoire, si fâcheusement confondus, jusqu'alors, dans les visions similaires ; mais parmi les régions infernales, dont le nombre s'élève, toutes subdivisions comprises, au total de vingt-quatre, il n'en est pas deux qui produisent exactement la même impression. Pour atteindre cette étonnante perfection plastique et réaliser cette variété, Dante a épuisé toutes les ressources de son imagination, utilisé toutes les traditions, savantes ou populaires, tiré parti de tous les menus faits dont sa mémoire était pleine ; il a surtout enveloppé d'une atmosphère particulière chacun des spectacles devant lesquels il arrête notre attention. On est frappé de cette merveilleuse richesse, lorsqu'on parcourt un à un les neuf cercles de l'Enfer, et même lorsque, dans le seul cercle de la fraude (le 8e), on visite chacune des dix « bolge » : dans l'une tout est ruse, mensonge, grimaces, rixes diaboliques et presque burlesques, c'est celle des damnés qui ont trafiqué des fonctions publiques (la 5e) ; dans l'autre (la 6e), règnent un silence lugubre et une quasi immobilité : les hypocrites se traînent péniblement, accablés sous le poids de leurs capes de plomb ; ils pleurent, mais sans faire entendre de plaintes, parlent à voix basse, rappellent en peu de mots leur histoire, et la malédiction même ou l'ironie de Dante expire sur ses lèvres ; plus loin tout est violence, contorsions et blasphèmes, c'est la « fosse » de Vanni Fucci et des voleurs (la 7e), celle des serpents qui transpercent les damnés, les réduisent en cendres d'où ils renaissent

pour subir de nouvelles transformations ; et l'on ne sait laquelle de ces visions est la plus farouche.

Les divers personnages avec lesquels s'entretient le poète ont de même une individualité bien marquée. Loin d'en faire des types généraux, expressions abstraites de telle ou telle disposition morale, Dante les a transportés tout palpitants de vie dans le monde des morts, sans rien atténuer de leurs traits les plus particuliers; et l'humanité de tous les temps se reconnaît dans ces profils dessinés d'après nature. Car ce sont des profils plutôt que des portraits curieusement fouillés : l'analyse psychologique, telle que la pratique l'art dramatique moderne, n'est pas le fait de Dante. Celui-ci n'a cherché à saisir qu'un aspect du caractère de ses personnages, et il l'a rendu avec une grande force, en les immobilisant dans une attitude, dans un geste, dans un mot qui dit tout ce que nous avons à savoir d'eux. L'épisode de Françoise de Rimini est à cet égard fort remarquable : ne demandons pas au poète de nous expliquer longuement qui est Françoise et qui est son amant, dans quelles circonstances ils se sont aimés, à quelles luttes tragiques a donné lieu cet amour, et comment ils ont été punis. Tout cela n'est qu'indiqué par de très vagues mais éloquentes allusions; la chronique et la légende nous racontent le reste, et c'est presque dommage : il suffit à Dante de nous dire que Françoise a aimé de toute son âme, qu'elle est morte de son amour, et qu'elle a emporté intacte dans l'autre monde cette passion, qui est à la fois sa joie et son tourment; de son histoire, un seul détail est clairement rappelé, c'est le baiser de Paolo; ses paroles ne sont qu'un hymne à l'amour : pas un mot de remords, à peine une allusion amère à leur bourreau. Personnification absolue de la passion souveraine, immobilisée dans une étreinte

éternelle, la Françoise de Dante est sublime. Tous ceux qui ont essayé de l'expliquer, de la faire agir et parler sur le théâtre, l'ont nécessairement affaiblie.

Sordel est, lui aussi, tout entier dans un geste : replié sur lui-même, à l'écart, dans une posture un peu farouche, celle d'un lion au repos, « a guisa di leon, quando si posa », il bondit au seul nom de Mantoue, et tombe dans les bras de Virgile ; l'amour du sol natal pourrait difficilement être exprimé d'une façon plus spontanée et plus saisissante. Farinata degli Uberti se dresse hors de sa tombe rougie par le feu, mais son visage ne trahit que le dédain pour tout ce qui l'entoure ; et cette attitude, commentée par les paroles du vieux chef gibelin, traduit d'une façon éloquente ce qu'il y avait d'indomptable dans ce caractère altier. Dante, qui a mis, comme à son ordinaire, beaucoup de lui-même dans ce personnage, ne peut se défendre d'une vive sympathie pour tant de grandeur et de force, encore qu'il échange avec Farinata des propos où vibre l'écho des haines de partis ; c'est toute une page d'histoire, ou plutôt c'est l'âme de la vieille Florence qui se dresse devant nous, non pas analysée et décrite, mais vivante et comme ramassée dans un regard, dans un pli dédaigneux de la bouche :

> Ed ei s'ergea col petto e colla fronte
> Come avesse lo inferno in gran dispitto [1].

Le célèbre épisode d'Ugolin a une allure dramatique beaucoup plus accusée, et le récit que ce personnage fait de sa mort dans la « tour de la Faim » est aussi plus circonstancié. Ici aucun mystère ; peu de sous-entendus ; tout est placé directement sous nos yeux : nous assistons

1. « Il se dressait de toute la hauteur de sa poitrine et de son front, et paraissait avoir pour l'enfer un souverain mépris. » (*Inf.*, X, 35.)

à l'angoisse croissante de ce père qui voit succomber l'un après l'autre ses quatre fils affamés, et pendant deux jours les appelle en rampant sur leurs corps : il ne survit à ce martyre que pour être terrassé par la faim. Les moments les plus déchirants de ce sombre drame sont rendus avec une évidence et une émotion qui serrent le cœur dès le commencement, et ne font que grandir jusqu'à la fin. En aucun autre endroit de son œuvre, Dante ne s'est étendu aussi complaisamment sur les épreuves terrestres de ses héros. Il lui suffit en général de quelques traits plus sobres pour les caractériser, et il n'y a guère moins d'art, à tout prendre, dans les figures nombreuses ou les simples silhouettes qu'il a dessinées plus sommairement, Ciacco, Filippo Argenti, le pape Nicolas III, Vanni Fucci, Bertrand de Born, Manfred, la mystérieuse Pia, Forese et Piccarda Donati, pour ne citer que les plus fameuses.

La plupart de ces personnages paraissent dans l'Enfer, peu dans le Purgatoire, moins encore dans le Paradis. A mesure que la poésie de Dante s'élève aux régions supérieures du monde et de la pensée, elle s'éloigne de l'humanité moyenne et s'affranchit des passions terrestres. En se rapprochant de Dieu, en traitant des questions scientifiques et théologiques de plus en plus nombreuses, le poète se heurtait à des difficultés croissantes. Il a victorieusement surmonté tous les obstacles, et l'on ne pourra jamais assez admirer l'art consommé, les ressources imprévues d'imagination et de style, l'ingéniosité tout ensemble et la puissance qu'il a déployées dans le Purgatoire et plus encore dans le Paradis. Un tel souffle de poésie, soutenu sans défaillance à travers tant de dissertations arides, tient du prodige. Mais, avec tout cela, on ne peut nier que les deux dernières parties exercent sur le public un attrait

moindre que l'Enfer. Pour goûter l'originalité et la grandeur sévère du Paradis, il faut une préparation longue et difficile. Aussi a-t-on beau vanter l'idylle exquise de Matelda et l'apparition de Béatrice au sommet du Purgatoire, ou la vision sublime de l'Empyrée et de Dieu, dans les derniers chants du poème, la grande majorité des lecteurs continue à lire de préférence les épisodes plus humains et plus vivants de l'Enfer.

Cette humanité de la poésie dantesque, et aussi l'admirable richesse d'un style concis, savant, tour à tour familier et sévère, pittoresque et abstrait, qui fut presque de toutes pièces une création, et non la moins originale, de ce génie puissant, voilà les mérites par lesquels Dante doit être considéré comme le grand initiateur de la poésie moderne; son ombre se projette sur toute l'histoire de la littérature italienne, et, à la distance où nous sommes, on en saisit mieux que jamais toute la hauteur. Mais Dante n'a exercé qu'une influence médiocre ou même nulle sur les générations qui l'ont immédiatement suivi : malgré le grand amour qu'il eut pour Virgile et quelques autres anciens, ce qui frappa d'abord ses contemporains, ce fut l'élément scientifique et divin de son poème, ce fut le voile allégorique où s'enveloppait sa pensée. Un demi-siècle après sa mort, ses compatriotes éprouvaient le besoin de se faire expliquer publiquement la *Divine Comédie*; et à ce moment, Pétrarque, Boccace et les premiers humanistes avaient engagé la poésie dans des voies entièrement différentes : Dante n'était plus bien compris, et le goût des lettrés se portait d'un tout autre côté.

DEUXIÈME PARTIE

LA RENAISSANCE

CHAPITRE PREMIER

LES GRANDS PRÉCURSEURS DE LA RENAISSANCE

Si par « Renaissance » on voulait désigner l'imitation pure et simple des pensées, des sentiments et des formes en usage dans la poésie et dans l'art antiques, ce mot, appliqué à l'Italie, serait sans objet avant le XVI[e] siècle ; et cependant on ne peut plus rattacher au Moyen Age les œuvres les plus fameuses du XIV[e] siècle, après Dante, et moins encore la civilisation si originale du XV[e]. Si d'autre part on considère l'humanisme, triomphant au XV[e] siècle, comme l'apprentissage nécessaire qui conduisit à une reproduction plus fidèle des modèles classiques, et par suite comme la préface de la Renaissance, comment ne pas remarquer que les initiateurs de l'humanisme, au premier rang desquels se place Pétrarque, appartiennent au XIV[e] siècle? D'ailleurs l'œuvre italienne de ce même Pétrarque et celle de Boccace révèlent un état d'esprit de tous points conforme à celui que vont généraliser les progrès de l'humanisme. On en arrive ainsi à considérer l'avènement définitif des formes classiques, dans le second

quart du XVI[e] siècle, comme le dernier terme d'une évolution qui embrasse près de deux siècles, période infiniment féconde et glorieuse, à laquelle convient à merveille le nom de Renaissance[1].

Ce qui se réveille alors dans l'âme et dans le cœur des Italiens, par réaction contre le mysticisme de la pensée médiévale, c'est l'amour de tout ce qui est terrestre, c'est l'intérêt pour tout ce qui est humain. Les promesses ou les menaces d'une autre vie ne cessent pas, du jour au lendemain, de préoccuper les esprits; mais elles ont moins de prise sur les âmes, parce que l'heure présente paraît bonne à vivre pour elle-même : est-il si nécessaire ou même si raisonnable, se dit-on, de fermer nos yeux et de refuser nos cœurs à toutes les joies positives que le monde nous prodigue? On a parfois soutenu que l'admiration indiscrète de la Renaissance pour l'antiquité avait ramené les Italiens à une conception toute païenne de la vie; rien n'est moins juste. C'est leur attachement instinctif à la réalité qui, prenant un nouvel essor, leur apprend à vivre par les sens plus que par l'esprit; leur paganisme ne sort pas des livres, mais plutôt des âmes, et c'est lui qui donne aux générations nouvelles une intelligence plus exacte et plus pleine des auteurs anciens : chacun éprouve une surprise, qui fait aussitôt place au ravissement, en retrouvant chez les classiques des hommes très semblables à nous, des hommes qui ont su tirer le maximum de joies de cette vie « réelle » à laquelle on aspire; chacun reconnaît en eux des amis auxquels on tend la main par-dessus les siècles, et dont on écoute les leçons avec une sorte de ferveur et d'exaltation.

Cette intimité nouvelle avec les anciens donna nais-

1. Voir ci-dessus, l'Introduction, p. 6 et suiv.

sance à ce qu'on peut appeler le sens de l'histoire : on découvrit tout à coup que, si l'homme est essentiellement le même en tous temps et en tous lieux, les formes extérieures de la civilisation, les mœurs, les pensées elles-mêmes se modifient profondément d'âge en âge; et l'on apprit ainsi à dégager de toutes les contingences ce qu'il y a de permanent et d'immuable dans l'âme humaine. Ce sens historique et critique, qui a renouvelé l'activité intellectuelle sous toutes ses formes, les hommes du Moyen Age n'en avaient eu aucune idée : pour eux le monde était immobile, et les guerriers grecs, les défenseurs de Troie, comme les héros de Rome, n'avaient dû différer en rien des chevaliers aux pesantes armures qu'ils voyaient combattre autour d'eux. Les sentiments n'avaient pas dû changer plus que les modes, moins encore peut-être; aussi avait-on pu lire force livres anciens sans en tirer grand profit, faute de savoir sortir de soi-même et de son temps.

D'ailleurs ce culte rajeuni pour l'antiquité mieux comprise ne s'adressait pas expressément aux idées que les anciens ont formulées; ce qui frappait peut-être davantage, c'était la beauté de leurs œuvres. Un peuple qui vit par les sens autant ou plus que par l'esprit doit nécessairement accorder à la forme une place prépondérante dans ses préoccupations littéraires; il doit produire plus d'artistes que de philosophes, et c'est en effet ce que confirme l'Italie de la Renaissance. Dès le milieu du XIVe siècle, un livre comme le *Décaméron* ouvre la voie à ces œuvres, dont le *Roland furieux* reste le parfait modèle, où l'art se justifie sans avoir d'autre but que lui-même, ou du moins ne paraît pas avoir d'autre objet que d'embellir la vie.

Il va sans dire que cette révolution — car c'en est une,

et il ne s'en est guère accompli de plus considérable dans le domaine de l'esprit — ne s'est pas faite en une fois : d'abord on ne vit se manifester que des aspirations, et pendant longtemps se produisirent des résistances. Les aspirations sont fort reconnaissables chez Dante; les résistances ne manquent pas dans l'entourage de Pétrarque et de Boccace, dans leur conscience même et dans quelques-uns de leurs ouvrages; elles s'incarnent à la fin du xve siècle, avec une force inattendue, dans les prédications du fougueux Savonarole. Tout compte fait cependant, ce qui domine dans l'œuvre de Dante, c'est l'inspiration mystique et didactique du Moyen Age; chez Pétrarque, chez Boccace, chez les contemporains de Laurent le Magnifique, l'intérêt purement humain et le désir de plaire l'emportent sur toute autre préoccupation.

Les divisions auxquelles on a recours pour marquer clairement les grandes étapes de l'art et du goût n'ont donc qu'une valeur relative; il importe plus que jamais de ne pas l'oublier en abordant l'étude de ces premiers ouvriers de la Renaissance, qui ne pouvaient pas, qui ne voulaient pas briser d'un seul coup tous les liens qui les unissaient au passé, ou pour mieux dire à un présent encore très vivace.

I

Le premier en date et le plus grand de ces précurseurs est Pétrarque. Fils d'un exilé florentin, Ser Petracco, qui avait dû quitter sa ville natale en même temps que Dante, il naquit à Arezzo le 20 juillet 1304. Francesco Petrarca — telle est la forme plus harmonieuse et plus docte qu'il lui plut de donner à son nom

— suivit ses parents d'Arezzo à Pise, et de Pise en Provence. Avignon était devenu depuis peu la résidence des papes, et c'est là que l'enfant commença son éducation grammaticale. Son père, désireux de le voir embrasser la profession lucrative de jurisconsulte, l'envoya étudier d'abord à Montpellier, où il resta quatre ans, puis à Bologne, où il en passa trois ; en 1325, il rentrait en Provence. Ses parents étaient morts : libre alors de disposer de lui-même, il se voua tout entier à la poésie, après s'être engagé dans la carrière ecclésiastique qui devait lui valoir d'importants bénéfices. D'ailleurs, s'abandonnant à sa nature ardente, il mena d'abord, avec son frère Gérard, une existence purement mondaine au milieu de la société élégante et peu sévère de la ville des papes. Nombreuses furent les relations qu'il y noua avec les hommes d'église et les savants de toutes nations, mais particulièrement français et italiens, qui se rencontraient à la cour pontificale : les uns, tels les Colonna, devinrent pour lui d'actifs protecteurs; les autres restèrent ses amis, ses correspondants, et contribuèrent à répandre au loin sa réputation et son influence.

Sur ces bords du Rhône qu'il maudit tant de fois, Pétrarque trouva encore l'inspiratrice à laquelle il doit sa renommée de poète. Nous tenons de lui qu'il rencontra le 6 avril 1327, en l'église Sainte-Claire d'Avignon, celle qu'il a immortalisée sous le nom de Laure, mais sur la famille, sur la condition de laquelle il a gardé un secret jaloux, demeuré impénétrable. En vain quelques biographes se sont-ils flattés de reconnaître en elle certaine Laure de Noves, qui ne donna pas moins de onze enfants à son légitime époux Hugues de Sade : les origines de cette surprenante identification sont plus que suspectes, et les preuves alléguées n'ont jamais pu être contrôlées.

Force est donc de nous en tenir à ce que le poète a bien voulu nous dire lui-même, bien peu de chose en vérité. Au début, sa passion fut très vive, et sa cour pressante, mais découragé par les froideurs de Laure, l'amour se calma peu à peu, s'idéalisa, sans cesser pourtant de dominer dans son cœur. De tous les amours de sa jeunesse — ses enfants, Francesca et Giovanni, témoignaient assez haut qu'il avait aimé d'autres femmes que Laure — Pétrarque n'a voulu conserver le souvenir que de celui-là.

Grand voyageur, il parcourut la France méridionale — en 1330 il s'avança jusqu'à Lombez, — puis, en 1333, il visita Paris, Gand, Liège, Aix-la-Chapelle, Cologne; en 1337, pour la première fois il se rendit à Rome, où il fit un second séjour en 1341, à l'occasion de son couronnement solennel au Capitole, en revenant de Naples; et, dans les années qui suivirent, il parcourut encore l'Italie en tous sens, s'arrêtant de préférence à Parme. Après chaque voyage, il rentrait à Avignon, ou plutôt à Vaucluse; là, dans la solitude d'un site pittoresque et sauvage, il s'était fait, depuis 1337, une retraite propice à la rêverie et à l'étude, hors du bruit de la « moderne Babylone », assez près d'elle cependant pour ne renoncer à aucune des joies qu'il demandait encore au monde. En 1353, Laure étant morte, il quitta définitivement la Provence, et se fixa dans l'Italie du Nord d'où il ne s'éloigna plus qu'à deux reprises, pour se rendre comme ambassadeur à Prague (1354) et à Paris (1360); Milan le posséda huit ans; puis il habita Venise, Padoue, et enfin le village d'Arquà, au milieu des gracieuses collines Euganéennes ; c'est dans le silence studieux de ce séjour champêtre que la mort vint le surprendre le 19 juillet 1374. Il laissait le souvenir d'un grand savant, d'un grand

poète, d'un ami sûr et loyal, en un mot d'une des personnalités les plus hautes et les plus charmantes dont l'histoire des lettres ait conservé la mémoire.

Plus que les événements de sa vie, c'est la physionomie de l'homme qui nous attache, en Pétrarque. Chacun de ses traits s'oppose de la façon la plus nette à ceux de Dante : en regard de cette âme fière et inflexible, inébranlable dans ses affections comme dans ses haines, qui s'est dépeinte sous l'image d'un roc solidement assis sur sa base : *Ben tetragono ai colpi di ventura*, Pétrarque est essentiellement ondoyant et divers, impressionnable, souvent inconséquent avec lui-même, partagé entre plusieurs affections contraires : attaché aux joies de la terre par tous les liens d'une nature avide de plaisir, de gloire et d'honneurs, il est tourmenté par le remords, par le désir de s'arracher à tant de séductions trompeuses ; son amour ne lui donne aucune des consolations qu'il en attend, et il se décrit lui-même avec toutes ses contradictions dans un sonnet fameux :

> Pace non trovo e non ho da far guerra;
> E temo e spero; ed ardo e son un ghiaccio;
> E volo sopra 'l cielo e giaccio in terra;
> E nulla stringo e tutto 'l mondo abbraccio [1].

Ces perpétuelles alternatives d'enthousiasme et d'abattement, indices certains d'une nature passionnée et d'une volonté faible, mettent dans l'âme de Pétrarque un sentiment profond de mécontentement et de mélancolie, alors tout nouveau dans la littérature. Dévoré par la soif de s'instruire non moins que par le besoin de se

1. « Je ne trouve pas la paix, et je n'ai aucune occasion de guerre ; je crains et j'espère, je brûle et je suis de glace ; je m'élance dans le ciel, et je reste attaché au sol ; je veux saisir le monde entier dans mon étreinte, et je n'embrasse rien. »

distraire, il voyage, non par devoir ou par métier, mais pour le simple plaisir de voir, comme le jour où il entreprit de faire l'ascension du mont Ventoux; il est le premier touriste, le premier alpiniste des temps modernes. Partout il regarde curieusement et observe; mais partout il se retrouve lui-même, avec ses passions et ses faiblesses.

Ce n'est guère que dans la seconde partie de sa vie, après la mort de Laure (1348), quand l'âge eut refroidi ses ardeurs juvéniles, qu'il réalisa ce bel équilibre, cette tranquillité, cette piété sereine qui ont fait l'admiration de ses familiers. Ame sincèrement religieuse, Pétrarque était cependant fort éloigné de l'ascétisme des générations précédentes, et l'idéal de vie chrétienne dont il donna l'exemple fut encore une œuvre d'art, dans laquelle il associa des éléments réputés jusqu'alors inconciliables : ses pieuses méditations ne faisaient aucun tort à sa passion pour l'antiquité, à son culte pour les auteurs profanes, non plus qu'au soin qu'il prenait de ses écrits et de la gloire qu'il en attendait. Sa retraite d'Arquà, comme jadis celle de Vaucluse, rappelait bien plus les *Sapientum templa serena* que les déserts de la Thébaïde.

De toutes les incertitudes qui caractérisent la pensée de Pétrarque, les moins curieuses ne sont pas celles qui se rapportent à ses sentiments politiques. Exilé volontaire, à l'inverse de Dante — car il ne tenait qu'à lui de rentrer dans sa patrie, et les Florentins essayèrent de l'y attirer, — il ne passa qu'une fois par Florence, en 1350, pour n'y plus revenir. Ses voyages, ses longs séjours en Provence peuvent le faire regarder comme un « citoyen du monde », s'élevant de la notion de patrie à celle d'humanité. Il fut pourtant profondément italien,

et s'il dédaigna les agitations mesquines de la politique municipale, il eut l'ambition de travailler au relèvement de l'Italie. Par malheur, au service de cette noble cause il apportait les conceptions idéales et sentimentales d'un poète, plutôt que le coup d'œil pénétrant et sûr de l'homme rompu aux affaires. Ses principes mêmes étaient bien flottants : d'une part le souvenir de la grandeur de Rome, à l'époque républicaine, le hantait à tel point qu'il put croire au succès de la folle entreprise de Cola di Rienzo (1347) : il se flatta de voir effectivement rétablie l'institution du tribunat, et cette illusion prouve assez qu'il jugeait mal la situation réelle de Rome, comme la valeur du tribun. D'autre part, il continuait à demander, comme Dante, le salut de l'Italie au relèvement de Rome, par le retour des papes et l'intervention de l'empereur. Mais Pétrarque ne sait guère qu'adresser à l'un et à l'autre de chaleureuses exhortations au service desquelles il déploie toutes les séductions de son éloquence; puis lorsque Charles IV, venu en Italie en 1354, eut trompé son attente, l'exhortation se changea en invective. Entre temps, il se laissait toucher par les honneurs que lui prodiguaient certains princes, aussi peu respectueux de la morale que des libertés italiennes, comme les Visconti de Milan; devenu leur hôte, il s'attirait de son ami Boccace une sévère réprimande. Le spectacle des divisions qui désolaient l'Italie lui causait une profonde tristesse, et il essaya de s'interposer entre ces deux adversaires irréconciliables, Venise et Gênes; mais c'était encore une singulière illusion de croire que ces républiques de marchands, également décidées l'une et l'autre à anéantir leur rivale, pour s'assurer l'empire de la mer, se laisseraient fléchir par de beaux discours!

En somme, avec beaucoup de générosité, Pétrarque

n'a pas eu un sens exact des réalités de la politique, et l'influence, incontestable pourtant, qu'il a exercée à cet égard, doit être cherchée tout entière dans les beaux vers de sa canzone fameuse à l'Italie, dans l'expression touchante qu'il y donne à sa tendresse pour le sol natal [1], dans son désir ardent de concorde et de paix, dans la confiance avec laquelle il annonce le réveil vengeur du sentiment national italien [2]. Les accents que lui ont dictés son amour et sa foi patriotiques ont passé par-dessus son siècle ; recueillis par Machiavel, ils n'ont pas cessé de faire vibrer les cœurs des Italiens.

Aucun poète n'a été, de son vivant, entouré de plus d'honneurs que Pétrarque ; aucun peut-être n'a pris plus jalousement, plus adroitement soin de sa propre gloire. Lorsque le 1er septembre 1340 lui parvint, simultanément de Paris et de Rome, une invitation à recevoir la couronne de laurier des poètes, on peut croire que les démarches de ses amis n'avaient pas été étrangères à cet hommage inusité ; lui-même n'avait rien négligé pour porter au loin la réputation des ouvrages qu'il avait déjà composés, ou de ceux auxquels il travaillait encore. C'est de ses œuvres latines surtout qu'il s'agit ici, et en particulier de ce poème épique, l'*Africa*, où il célébrait son héros favori, Scipion, et avec lui la grandeur romaine ; puis ce sont les livres historiques, en prose, *De viris illustribus* et *Rerum memorandarum*, demeurés inachevés, où Pétrarque, après avoir marché sur les traces de Virgile, s'inspirait de Tite-Live et de Valère Maxime. Dans ses lettres, adressées aux plus grands personnages de son temps, aux hommes célèbres de l'antiquité, et même à la pos-

1. Canzone *Italia mia*, particulièrement la st. 6e : *Non è questo il terren ch'io toccai pria?* etc.

2. *Ibid.* · *Virtù contra furore Prenderà l'arme, e fia 'l combatter corto.*

térité, il suit plutôt l'exemple de Cicéron; au recueil monumental de sa correspondance il faut ajouter soixante-sept épîtres en vers, dont Horace lui a fourni le modèle, et douze églogues virgiliennes. Certains traités de longue haleine ont un caractère tout personnel, comme le dialogue, en trois livres, *De contemptu mundi*, intitulé aussi *Secretum*, parce que l'auteur, qui y retrace la grande crise morale de sa maturité (vers 1342-1343), ne le destinait pas — du moins l'affirme-t-il — à la publicité; il faut encore citer quelques ouvrages purement ascétiques : *De vita solitaria*, *De ocio religiosorum*, *De remediis utriusque fortunæ*. On conçoit que Pétrarque ait passé auprès de ses contemporains pour l'homme le plus savant de son siècle, le digne émule des plus fameux écrivains anciens.

Cette opinion était justifiée. Lecteur infatigable, il posséda de l'antiquité classique une connaissance qui n'a sans doute plus été dépassée. Ne sachant pas le grec, il s'était du moins procuré, vers la fin de sa vie, une médiocre traduction d'Homère qu'il déchiffrait patiemment dans ses loisirs d'Arquà. Il avait peu à peu réuni une bibliothèque considérable, unique pour son temps; au cours de ses voyages, et grâce à des amis qu'il avait intéressés à ses recherches, il était à l'affût de tous les livres rares, et c'est ainsi qu'il eut la joie de tirer de l'oubli plusieurs œuvres de Cicéron. S'il ne pouvait acheter un manuscrit, il le faisait copier ou le copiait lui-même; ses amis savaient qu'aucun genre de cadeaux ne lui était plus agréable.

Pétrarque n'eut pas seulement de l'antiquité une connaissance plus étendue que ses prédécesseurs; il la comprenait, il la jugeait tout autrement qu'eux. Sans doute Dante et plusieurs de ses contemporains avaient aimé les anciens d'un amour presque égal; le Padouan

Albertino Mussato, mort en 1329, couronné poète dans sa ville natale, auteur d'ouvrages historiques à la manière de Tite-Live et de Salluste, d'une tragédie dans le goût de Sénèque sur un sujet moderne, et de poésies élégiaques et religieuses, mérite plus que tout autre d'être considéré comme un précurseur de Pétrarque. Mais l'homme du Moyen Age ne réussit pas à distinguer les conditions propres à la vie antique de celles de son siècle; il ne peut reconstituer la perspective qui donne aux idées, comme aux formes, leur véritable valeur. Là est la très grande supériorité de Pétrarque, et c'est à son heureux génie qu'il en est redevable, à la pénétration de son esprit, à cette faculté, alors si nouvelle, de se dégager de tout ce qui l'entourait; il a pu ainsi se plonger tout entier dans l'antiquité, l'aimer pour elle-même, la revivre pour son propre compte, la ressusciter dans ses œuvres et la présenter à ses contemporains comme le modèle suprême.

Ajoutons à cela que le latin de Pétrarque est beaucoup plus clair, plus correct et plus élégant que celui de ses devanciers; on y sent la main d'un artiste affranchi de la tradition médiévale. Ses œuvres latines ne sont même pas les lourdes compilations indigestes que l'on pourrait croire : dans ses lettres, en prose et en vers, dans le *Secretum*, dans tel épisode de l'*Africa* ou des églogues, on reconnaît sans peine un accent profondément personnel. Cet érudit a donc été surtout un grand poète, et cela explique l'influence exceptionnelle qu'il a exercée. Aussi est-ce le poète qu'aujourd'hui encore on admire en lui, mais seulement le poète des *Rime* et des *Trionfi*; car l'*Africa* ne trouve plus guère de lecteurs.

II

Quand on lit les vers de Pétrarque, c'est à Laure que va d'abord toute l'attention. On ne saurait guère échapper à cette impression; et pourtant, à regarder de près, ce n'est là qu'une curieuse illusion d'optique. Il est bien vrai que tous ces sonnets, ces canzoni, ces sextines, ces ballades et ces madrigaux, sauf une trentaine sur plus de trois cent soixante pièces, parlent constamment de Laure, de ses yeux brillants « qui dissipent les ténèbres autour d'elle », de ses joues qu'anime une douce rougeur, de sa « bouche angélique, pleine de perles, de roses et de suaves paroles », de ses mains fines et blanches, de sa démarche, de son sourire, de son salut et de ses larmes; nous la voyons passer en bateau, puis en voiture; la voici dans un décor printanier au pied d'un arbre dont les fleurs pleuvent autour d'elle; ou bien elle se présente devant un grand personnage, de passage à Avignon — sans doute l'empereur Charles IV de Luxembourg, peu avant son élection, — et, distinguée entre toutes par le noble visiteur, elle reçoit de lui un baiser; ici elle se montre gracieuse et riante; là nous la voyons soucieuse, affligée, et son doux visage porte les traces de la maladie. Elle est donc partout; mais le résultat le plus clair de cette ubiquité est peut-être qu'elle n'apparaît nulle part sous une forme complète et définitive : c'est un profil vague et fuyant, une ombre obsédante et insaisissable. Tous les traits charmants qu'accumule le poète pour la peindre demeurent épars : ils ne se rejoignent pas. Nous apercevons une série d'attitudes; nous ne réussissons pas à évoquer une image concrète, un portrait en pied de Laure. Non seulement nous ignorons qui elle fut dans la

vie, ce qui n'importe guère; mais nous ne lui découvrons même pas une physionomie nettement déterminée, c'est-à-dire que son caractère propre et ses sentiments demeurent incertains, mystérieux, incohérents.

A-t-elle aimé Pétrarque? Il ne semble pas, et sa vertu reste au-dessus de tout soupçon. Mais alors pourquoi ses froideurs ont-elles alterné avec des moments de bienveillance, où elle faisait au poète un accueil engageant et joyeux, où une pâleur subite trahissait son émotion parce qu'il s'éloignait d'elle, lui dont elle dédaignait pourtant les vers, et à qui elle ne témoignait que la plus parfaite indifférence? A cet angoissant problème Pétrarque ne trouva guère qu'au bout de vingt ans une solution plausible, mais purement imaginaire. Nous inclinerions à croire que Laure fut une vertueuse et froide coquette, si d'autre part il ne fallait se dire que les divers tableaux évoqués par le poète sont des « états d'âme » plutôt que des peintures parfaitement exactes d'une réalité objective. L'image de Laure ne nous arrive qu'analysée, décomposée (et qui pourrait dire à quel point déformée?) par un prisme puissant : l'âme agitée, inquiète, merveilleusement sensible de Pétrarque. Aussi ces visions successives nous éclairent-elles beaucoup mieux sur le cœur du poète que sur l'exquise et décevante figure de Laure, personnage effacé et muet dans le drame que les *Rime* nous racontent.

C'est Pétrarque qui joue le rôle principal, ou plutôt unique : il remplit la scène à lui seul; l'action se réduit à un monologue. Le secret de cette poésie, si jeune, malgré ce qu'elle peut contenir de démodé, est là tout entier : elle est le reflet vivant, vibrant, d'une personnalité attachante, suffisamment rapprochée de l'humanité moyenne pour que chacun y reconnaisse un peu de soi-

même; c'est le portrait d'une âme en proie à la passion, au doute, au remords, pleine de contradictions, capable de généreux élans et de faiblesses, douée d'ailleurs d'une merveilleuse clairvoyance pour lire en elle-même, pour s'observer et s'analyser. Si donc on tenait à voir dans ces vers un roman d'amour, ce ne saurait être qu'un roman tronqué, dont on ne nous présente qu'un seul personnage. Par compensation, ce personnage est supérieurement analysé; car, en dehors même de ses sentiments amoureux, nous sommes initiés à ses émotions patriotiques, à son culte de la gloire, à ses amitiés, à ses préoccupations religieuses.

On ne peut douter qu'à l'origine la passion de Pétrarque pour Laure n'ait eu un caractère sensuel : la vertu ou la froideur de la dame réussirent à contenir une ardeur qui fut peut-être indiscrète; mais Laure ne repoussa jamais définitivement des hommages qui, sans doute, ne lui déplaisaient pas. Ainsi ballotté entre ces dédains et ce qu'il prenait pour des avances, Pétrarque souffrit cruellement dans son amour, qui était profond et sincère : l'expression de ses espérances, de ses joies, de ses déceptions et de ses plaintes forme la matière principale de ses chants. Peu à peu cependant d'autres pensées, d'autres amours aussi, se partagèrent le cœur de Pétrarque, et sans doute la passion très vive des premières années fit place à un sentiment plus pur et plus idéal. Néanmoins le poète ne fut jamais infidèle à celle qui lui était apparue comme le type parfait de la beauté, comme l'image accomplie du bonheur que peut donner l'amour. En vain voulut-il faire de sa « Laure » le symbole de ce « laurier » poétique dont il ceignit son front, de cette gloire dont il fut si épris : rien ne pouvait arracher de sa pensée que ce bonheur dont il avait eu la

vision ne lui était pas destiné. Partout les traits de cette femme le poursuivaient, pour le consoler tour à tour et le désespérer; car entre le rêve de félicité qu'il ne cessait de caresser, et la réalité trop prompte à dissiper ces douces chimères, le contraste était douloureux, déchirant. Ainsi s'expliquent les accès de mélancolie que les *Rime* décrivent si poétiquement, ce besoin de fuir la société des hommes et de se réfugier dans la solitude, ou au contraire la peur de se trouver face à face avec soi-même, et parfois les idées de suicide qui l'obsèdent. Et ce n'est pas tout : à ces causes de mécontentement et d'inquiétude s'ajoutaient les scrupules religieux de Pétrarque, le désir d'arracher son cœur aux passions terrestres pour le tourner vers Dieu.

Cependant Laure meurt le 6 avril 1348, vingt et un ans jour pour jour après la première rencontre; et aussitôt après l'explosion de douleur que provoque cette séparation, tout s'apaise et s'harmonise dans le cœur de Pétrarque. Il se sent libre enfin d'aimer sans péché, sans remords, et d'idéaliser, sans que rien fasse obstacle à ses rêves, celle qui l'a si longtemps troublé. Dès lors il vit par l'imagination; il se forge une félicité conforme à ses aspirations, et jamais Laure, dans ses vers, n'a été plus humaine, plus touchante, plus vivante même; jamais Pétrarque ne lui a plus complètement appartenu. Nouvelle Béatrice, elle veille du haut du ciel sur son poète; et souvent elle vient le visiter pendant son sommeil, le consoler, essuyer ses larmes, lui montrer le chemin du ciel; car elle l'aime, et ses froideurs n'ont été que des artifices destinés à sauvegarder la pureté de leur amour. Même ainsi idéalisée, Laure n'est pourtant pas Béatrice : plutôt que la science divine, elle figurerait la beauté et la bonté célestes; elle s'adresse moins à l'intelligence

qu'au cœur, et reste essentiellement femme. La conversion à laquelle elle conduit le poète n'est pas celle d'un mystique ou d'un illuminé, mais d'un croyant que les passions terrestres n'ont jamais cessé de troubler, et qu'il faut calmer à force de sourires et de caresses.

La sensibilité et l'imagination de Pétrarque font donc passer sous nos yeux une série de tableaux où chaque lecteur peut retrouver quelque chose de ses inquiétudes et de ses rêves. Il n'en faudrait peut-être pas davantage pour justifier le succès persistant de ces sonnets et de ces canzoni depuis cinq siècles et demi. Mais il y a autre chose encore : Pétrarque a été un merveilleux artiste, et les *Rime* sont une admirable œuvre d'art.

Peut-être à cet égard est-on exposé à se laisser tromper par certaines apparences, et par le dédain, peu sincère, avec lequel le poète a parlé de ces « bagatelles ». Nous n'avons pas ici sous les yeux un journal poétique, où auraient été enregistrées au jour le jour, sous la dictée des événements, les impressions d'un amant malheureux ou d'un chrétien tourmenté par le remords : ce recueil de vers est une œuvre longuement méditée, patiemment retouchée, où rien n'est laissé aux hasards de l'improvisation. Avant 1350, Pétrarque sans doute n'avait jamais songé à réunir ses « poésies éparses »[1] pour les publier. Mais à partir de cette date, et jusqu'à sa mort, il reprit ses brouillons, les classa, les corrigea, les fit recopier ou les recopia lui-même dans un ordre déterminé, excluant maintes compositions, en ajoutant de nouvelles, sans réussir pourtant à donner à son œuvre une forme qu'il considérât comme définitive. Les poésies sont divisées en

1. « Rime sparse », tel est le titre qu'il semble avoir voulu donner à son livre, à en juger par le premier sonnet; le titre latin *Rerum vulgarium fragmenta* revient aussi à cela.

deux parties, de longueur fort inégale, dont la seconde seule est entièrement achevée. Elle comprend les pièces relatives à la conversion du poète, écrites sous l'empire de la pensée de la mort, la plupart, mais non toutes, après la mort de Laure[1]. Comme cette inspiration était celle qui, après 1350 surtout, répondait le mieux aux préoccupations intimes et constantes de Pétrarque, les poésies qui en relèvent sont celles qui présentent le plus d'unité; la belle canzone à la Vierge en forme la conclusion logique.

La première partie n'a pas une signification aussi nette. Outre que Pétrarque n'a pas achevé d'en classer les dernières pièces, on ne saisit pas bien de quels principes il s'est inspiré pour disposer ses matériaux. L'ordre chronologique n'est pas suivi avec rigueur; par endroits, sont groupées des poésies se rapportant à une même inspiration; ailleurs, peut-être, certains contrastes ont été recherchés. Mais ce qui ne paraît pas douteux, c'est que Pétrarque a délibérément éliminé de son recueil toutes les pièces dont il aurait eu à rougir pour des raisons faciles à comprendre : des amours de sa jeunesse, il a voulu qu'un seul surnageât, le plus pur et le plus profond de tous. Laure se dresse sans rivales au milieu du sanctuaire poétique élevé à sa gloire.

Œuvre de mûre réflexion, et non de passion spontanée, les *Rime* renferment donc une analyse minutieuse de tous les sentiments du poète : on sent qu'il se complaît dans l'observation de lui-même, et qu'il détaille avec amour les plus fugitifs aspects de son « moi ». Il lui arrive

1. La pièce qui ouvre la seconde partie est la belle canzone *I' vo pensando*, contrairement à la division adoptée dans la plupart des éditions modernes, pour lesquelles on a inventé une division en quatre parties, qui n'est pas de Pétrarque.

même, à cet égard, de tomber dans la recherche et la subtilité, l'envie nous prend alors de retourner contre lui ce vers, où il a exprimé une incontestable vérité :

Chi può dir com' egli arde è 'n picciol foco [1].

C'est là une critique à laquelle Pétrarque ne peut échapper. La réalité de son amour n'est pas ici en cause; mais il faut bien reconnaître que le poète et parfois le virtuose étouffent en lui l'amant ; or ce virtuose n'a pas toujours un goût assez sévère. Il accorde une trop large place à de purs artifices de mots [2], et cultive avec trop de complaisance certaines combinaisons savantes de rythmes et de rimes, qui n'ajoutent rien à la vérité du sentiment ni à la beauté de l'expression [3]. Ces défauts sont devenus particulièrement choquants chez les imitateurs de Pétrarque, chez les « Pétrarquistes » du xvi[e] siècle. Si réels qu'ils soient dans l'œuvre du maître, ils ne doivent pourtant pas faire oublier l'art consommé qui se révèle dans ce style musical, concis, expressif, où était notée alors pour la première fois toute la gamme des sentiments les plus délicatement nuancés de l'âme humaine.

Pétrarque affectait d'ignorer l'œuvre de Dante; par là il s'attira, en 1359, avec quelques reproches mérités, un cadeau de Boccace : un exemplaire de la *Divine Comédie.* Il est difficile de croire cependant que, avant cette date, Pétrarque n'ait rien su ni de la *Vita Nuova* ni du grand poème de Dante. Toujours est-il que, dès 1352, il entre-

1. « Celui qui peut dire à quel point il brûle, n'est pas en proie à un feu bien redoutable » (Son. *Più volte già*...).

2. On connaît les variations qu'il a exécutées sur le nom de Laure : *L'aura che'l verde lauro e l'aureo crine*, etc.

3. Voir la canzone *Mai non vo' più cantar*...

prit de composer une série de « Capitoli » en tercets, destinés à former une trame plus serrée que les « Rime », et dans laquelle le symbolisme moral et chrétien, s'unissant à la glorification de la femme aimée rappelle singulièrement, avec maints détails secondaires, la conception même de la *Divine Comédie*. Cette œuvre, à laquelle il travaillait encore quelques mois avant sa mort, porte le titre de *Triomphes* : voici d'abord l'Amour qui subjugue le monde, et traîne derrière son char l'humanité enchaînée ; mais la vertu d'une femme, Laure, triomphe de l'Amour ; il est vrai qu'elle ne tarde pas à être terrassée à son tour par la mort. La gloire donne aux hommes l'illusion qu'ils pourront vaincre même la mort, simple illusion que le Temps dissipe en refoulant toutes choses dans l'oubli et le néant ; Dieu seul, immuable en son éternité, ne peut décevoir ceux qui mettent leur confiance en lui.

Cette conception peu originale est présentée dans le cadre d'une vision, où tout n'est pas d'une netteté parfaite ; les chants même, au nombre de treize, ne s'enchaînent pas avec rigueur ; bien plus : quelques-uns rentrent avec peine dans le plan général, et contiennent de longs épisodes hors de proportion avec les énumérations rapides et monotones de personnages historiques ou légendaires, qui remplissent les chants voisins. Pétrarque, dans les *Triomphes*, a montré une aptitude médiocre à concevoir et à suivre un plan d'une certaine étendue ; les parties épiques et philosophiques du poème sont infiniment au-dessous de la *Divine Comédie* [1]. Mais il

1. On peut comparer, par exemple, l'épisode de Sophonisbe (*Tr. de l'Amour*, II : *Stanco già di mirar...*) avec celui de Françoise de Rimini (*Enfer*, V), que Pétrarque a essayé de refaire.

reprend tout son avantage dans les parties lyriques, lorsqu'il décrit la beauté de Laure à son lit de mort :

Pallida no, ma più che neve bianca... (*Tr. Mort*, I, fin);

ou lorsqu'il raconte le long entretien dans lequel sa dame, qui lui apparaît en songe, lui révèle tout son amour et lui explique les motifs des froideurs qui l'ont désespéré (*Tr. Mort*, II). Ces pages vraiment sublimes ne se rattachent au sujet des *Triomphes* que par un lien fragile; elles sont le complément nécessaire des *Rime*. Pétrarque n'a rien écrit de plus parfaitement plastique, de plus suave et de plus ému.

III

Après Pétrarque, la personnalité la plus saillante du xive siècle est Boccace. Peut-être même le joyeux conteur, artiste moins consommé que le poète des *Rime*, accuse-t-il d'une façon plus franche, plus brutale si l'on veut, la nouvelle orientation des esprits. Si l'œuvre de Pétrarque était toute différente de celle de Dante, celle de Boccace, grand admirateur pourtant de la *Divine Comédie*, en est le contre-pied, et comme la négation. Telle est du moins l'impression qui se dégage des ouvrages en langue italienne qu'il composa jusqu'à l'âge de quarante ans environ; dans la suite, la tournure de ses idées se modifia. Il importe donc de considérer d'abord, en elle-même et séparément, cette première période de sa vie et de son activité littéraire.

Giovanni Boccaccio est né, en 1313, à Paris, où son père, le marchand Boccaccio di Chellino, avait su gagner

le cœur d'une Française appartenant, semble-t-il, à la classe aisée, sinon noble. Il fut ramené en bas âge à Florence, et vécut d'abord assez tristement entre un père dur et intéressé et une belle-mère qui le trouvait apparemment de trop dans la maison. Son père l'en fit bientôt sortir : le destinant au commerce, il le mit en apprentissage chez un marchand qui l'emmena à Naples. Giovanni achevait alors sa quinzième année.

Ce premier séjour de Boccace à Naples devait durer douze ans, période décisive pour la formation de son caractère et de son talent. Il y grandit dans une liberté relative : au milieu d'un des sites les plus enchanteurs que les poètes aient célébrés, vivait, autour du roi Robert d'Anjou, une cour brillante et voluptueuse qui dissimulait à peine, sous son élégance et son goût pour les joies de l'esprit, une corruption profonde et une incurable frivolité. Ardent au plaisir, doué d'une imagination et d'une sensibilité très vives, on devine que le jeune Boccace se livra sans résistance à tant de séductions. Les succès qu'il obtint auprès de cette aimable société furent des plus flatteurs, puisque la femme qu'il a chantée sous le nom de Fiammetta, et qui fut pour lui tout autre chose qu'une Béatrice ou une Laure, était la comtesse Maria d'Aquino, la propre fille du roi Robert.

C'est donc à Naples que Boccace eut la révélation de la nature, de l'amour avec tous ses transports et ses douleurs — car Fiammetta ne tarda pas à le trahir, — de la gloire littéraire enfin, vers laquelle il se sentait irrésistiblement attiré. Des savants, des lettrés avaient trouvé auprès du roi Robert un accueil empressé, voire même des honneurs et des charges enviables ; l'exemple de leur fortune enflamma le zèle du jeune Florentin, en même temps que leurs conseils dirigeaient ses premiers pas

dans la voie des études classiques. Non loin de Naples, au pied du Pausilippe, se voyait le tombeau qui passait pour contenir les restes de Virgile : Boccace y vint souvent rêver et consulter cette grande ombre comme un oracle, et il apprit d'elle que seule la poésie produit la vraie gloire, seule elle donne l'immortalité. Il ne résista pas à de si pressantes invitations, auxquelles se joignirent celles d'une femme aimée : renonçant au commerce, renonçant aux études juridiques, auxquelles son père avait voulu l'astreindre, il se fit romancier, poète et conteur. On n'exagère donc rien en disant que Naples a exercé sur le génie de Boccace une influence décisive : c'est là qu'il a composé, ou tout au moins conçu les romans, en prose et en vers, qui marquèrent le commencement de sa carrière littéraire, à partir de 1336.

Rappelé en Toscane, à la fin de 1340, par son père qui était devenu veuf, il trouva, dans la continuation de ses ouvrages encore inachevés, les consolations dont son cœur meurtri avait besoin : Florence, cette république de marchands, partagés entre le souci du gain et les passions politiques, ne ressemblait guère à l'insouciante cour de Naples ! Boccace ne s'y plaisait pas, et jamais il ne s'y fixa définitivement. Quand son père se fut remarié, il voyagea : on le trouve en 1346 à Ravenne, à Forlì en 1347, et de nouveau à Naples en 1348. La mort de son père, qui lui laissa la tutelle d'un jeune frère avec la gestion d'un modeste patrimoine, le ramena à Florence, et c'est là, de 1350 à 1353 environ, qu'il composa son chef-d'œuvre le *Décaméron*.

Lorsque l'on parcourt les œuvres de jeunesse de Boccace, on est d'abord frappé de la place démesurée qu'y occupe l'imitation classique : il fait preuve d'un pédantisme qui va jusqu'à l'enfantillage, dans les titres

mêmes de ses ouvrages : *Filocolo*, *Filostrato*, *Decameron*[1]. Ce *Filocolo*, dans lequel l'auteur a entrepris de refaire à sa manière le roman français de *Floire et Blanchefleur*, est déparé par un extraordinaire abus de mythologie ; la *Fiammetta*, ce récit tout brûlant de passion, œuvre vraiment admirable par l'intensité du sentiment qui l'inspire, renferme de longs morceaux qui sont de simples paraphrases d'Ovide ou de Sénèque. Dès ce moment — deux siècles avant le Trissin et Alamanni, — Boccace se préoccupe de remettre en honneur les genres classiques tombés en désuétude : en écrivant la *Teseide*, il a conscience de doter la poésie vulgaire d'une épopée. Plus heureux dans l'imitation de l'idylle mythologique à métamorphoses, renouvelée d'Ovide, il donne à la littérature italienne une de ses œuvres les plus charmantes, *il Ninfale Fiesolano*. Une nymphe de Diane, Mensola, est aimée du berger Affrico, mais leur amour est traversé par le courroux de la déesse : Mensola meurt, et Affrico se tue de désespoir. La mort réunit les deux amants, car, métamorphosés en deux ruisseaux qui descendent parallèlement de Fiesole, ils confondent leurs eaux dans celles de l'Arno. Si l'on fait abstraction de certaines longueurs, et d'inexpériences où se reconnaît un essai juvénile, l'idylle amoureuse, puis tragique, d'Affrico et de Mensola est racontée avec une simplicité naïve et une sincérité d'émotion qui en font le témoin le plus authentique des véritables aptitudes de Boccace dans la poésie.

Le but auquel visent toutes ses œuvres est simplement de divertir, de divertir les femmes, et en particulier les

1. Pour Boccace la racine *philo* devait signifier *amour*. *Filocolo* a la prétention de vouloir dire : celui qui travaille et souffre par amour (on a parfois corrigé arbitrairement ce non-sens en *Filocopo*) ; *Filostrato*, celui qui est abattu par l'amour ; *Decameron*, les dix journées.

femmes amoureuses. Il entreprend le *Filocolo* pour répondre à un désir formel de Maria d'Aquino ; la *Fiammetta* porte exactement ce titre : « Libro chiamato Elegia di Madonna Fiammetta, da lei a tutte le donne innamorate mandato. » Pour se distraire lui-même pendant une absence de sa dame, il écrit le *Filostrato* ; et voici comment débute la conclusion du *Décaméron* : « Très nobles jeunes femmes, c'est pour votre satisfaction que j'ai entrepris ce long travail. » Que nous voilà loin des luttes âpres et tragiques de la vie communale, et des préoccupations politiques, morales et religieuses de Dante ! Ici tout parle d'amour, de joies terrestres, de plaisirs sensuels ; on ne soupire, on ne verse de larmes, on ne rugit de colère ou de douleur que pour la perte de ces plaisirs et de ces joies. Pour Boccace, le seul bonheur qui compte ici-bas réside dans la satisfaction de tous nos désirs, dans la plus grande somme possible de jouissances. Le contraste entre les conceptions morales et poétiques de Dante et celles de Boccace n'est nulle part plus sensible que dans les œuvres où le voluptueux conteur a voulu imiter son grand devancier, dans l'*Ameto*, où Boccace a fait de l'allégorie un usage assez déconcertant, et surtout dans l'*Amorosa Visione*, poème en tercets où l'influence dantesque est particulièrement remarquable. L'intention déclarée de l'auteur est d'y enseigner le chemin qui conduit à la félicité éternelle ; mais avant de nous introduire par la petite porte, étroite et basse, la « porte de vie », dans la fière citadelle qu'il nous présente, il parcourt le royaume des vanités mondaines, gloire, richesses, puissance, plaisirs, et telle est la séduction qu'exercent sur lui ces salles somptueusement décorées et ces jardins délicieux où il retrouve sa chère Fiammetta, qu'il ne songe plus à en sortir : la vision finit sans que

nous ayons entendu décrire d'autre félicité que celle de la terre et des sens. Les joies que lui procurent l'amour, la nature, l'art et la poésie ne laissent pas au poète le loisir de concevoir un bonheur distinct de celui-là.

Les meilleures pages des œuvres juvéniles de Boccace sont donc celles où l'auteur a simplement dépeint les passions amoureuses, telles qu'il avait pu les observer en lui-même et autour de lui — dans le *Filostrato*, le *Ninfale Fiesolano*, la *Fiammetta*; ou encore celles où il a décrit un coin de cette société napolitaine au milieu de laquelle il avait vécu ses plus belles années — dans un épisode célèbre du *Filocolo*, qui constitue une intéressante esquisse du cadre plus vaste et plus riche, dans lequel il enchâssa plus tard les cent nouvelles du *Décaméron*. Ce chef-d'œuvre lui-même doit toute sa beauté à ce qu'il contient une peinture réaliste et plaisante de la vie humaine, avec les passions, les ridicules, les laideurs qui peuvent y frapper un observateur pénétrant et malicieux. Les problèmes de l'au-delà ne viennent jamais troubler la sérénité du conteur, ou, s'ils se présentent à lui, il les aborde avec un esprit libre de tout préjugé, et sur le ton de la raillerie la plus impertinente.

La frivolité du *Décaméron* est encore soulignée par l'horreur tragique des premières pages, par le tableau fameux de la peste qui désola Florence en 1348. Il ne faut exagérer ni le mérite de ce contraste saisissant, qui n'est pas sans exemple chez les contemporains mêmes de Boccace[1], ni la valeur de cette description tant admirée,

1. Le *Jugement du roi de Navarre*, de Guillaume de Machault, débute par une lugubre description des fléaux qui s'abattirent sur l'Europe de 1347 à 1349, et en particulier de la peste; la suite du poème est tout aimable et même badine. G. de Machault paraît avoir composé cette œuvre dès la fin de 1349; il ne connut donc pas le *Décaméron*.

mais dont nous sentons trop le caractère artificiel : l'observation personnelle y tient moins de place que la rhétorique, et le style du conteur nous plaît davantage lorsqu'il est moins ambitieusement oratoire.

Pendant que sévit le terrible fléau, sept jeunes Florentines tiennent conseil un matin, en l'église Sainte-Marie-Nouvelle, sur les moyens les plus propres à se soustraire aux lugubres spectacles que la ville leur offre de toutes parts. L'arrivée de trois jeunes gens de leurs amis, qui se montrent disposés à leur servir de cavaliers, les décide à chercher un refuge à quelque distance de Florence, dans une splendide villa située au milieu d'un beau parc, sur les pentes de Fiesole : les bruits de la ville n'arrivent pas jusque-là, et d'ailleurs on fera tout pour oublier les misères de l'heure présente. La vie de la joyeuse bande est décrite avec charme, en dépit de quelque monotonie : chacun à tour de rôle remplit les fonctions de roi ou de reine, et préside aux plaisirs des diverses journées; ce ne sont que banquets, promenades sous de frais ombrages, contes, danses et chants. Grâce à cette ingénieuse disposition, plusieurs journées empruntent un caractère particulier à la personnalité du roi ou de la reine, et quelques-uns des interlocuteurs ont une physionomie propre, qui constitue un élément d'intérêt et de variété. Bien différent en cela des *Cento Novelle Antiche*, le *Décaméron* est un organisme savant, un tableau aux multiples perspectives, où circulent l'air et la lumière; c'est une véritable œuvre d'art.

Le caractère le plus généralement connu des nouvelles de Boccace est leur immoralité, et l'on peut affirmer que, pour cette raison, le livre est trop souvent mal jugé. Sans doute la liberté de certains contes est grande, mais on ne doit pas oublier que Boccace n'est grossier

ni comme tel auteur français de « fableau », ni comme son cadet le Lucquois Sercambi. Il excelle à donner un tour spirituel aux épisodes les plus graveleux; jusque dans ses paillardises, il conserve une certaine tenue d'homme qui ne s'oublie que dans la mesure où il le veut bien. Mais surtout il ne s'oublie pas perpétuellement! Il y a, dans le *Décaméron*, une variété de sujets, de tons et de styles que fait trop perdre de vue la mauvaise réputation du livre. A côté des histoires d'amours vulgaires, il y a place pour des récits héroïques ou tragiques; la quatrième journée est particulièrement riche en contes de ce genre, les uns farouches — comme ceux de Ghismonda, de Lisabetta ou du troubadour Guillaume de Cabestaing, — ou touchants, comme ceux de Simona et Pasquino, de Girolamo et Salvestra [1]. La dixième journée à son tour renferme de nobles exemples de générosité, de courtoisie et de dévouement : tels sont les contes du roi Pierre d'Aragon, des deux amis Tito et Gisippo, de messer Torello et de Saladin, et surtout celui de la patiente Griselda [2], dont la constance, sublime jusqu'à l'invraisemblance, nous touche peut-être moins que la fidélité de la Génoise Ginevra [3]. Ce sont encore d'attachantes pages que la belle histoire de Federigo degli Alberighi [4], ou celle de Nastagio degli Onesti, dont l'épisode principal se déroule dans le décor fantastique de la « pineta » de Ravenne (V, 8). D'autres nouvelles encore contiennent le récit d'aventures compliquées,

1. A. de Musset a imité ces deux derniers contes dans *Simone* et *Sylvie*.
2. Pétrarque a voulu honorer ce beau conte d'une adaptation latine de sa façon, dans laquelle il a donné à l'héroïne le nom, devenu plus célèbre en France, de *Grisélidis*.
3. Journ. II, nouv. 9; c'est le sujet de *Cymbeline*, de Shakespeare.
4. V, 9; voir le *Faucon* de La Fontaine; beaucoup d'autres poètes, de tous pays, se sont inspirés de ce sujet.

romanesques et même merveilleuses[1]; ou bien ce ne sont que de brèves anecdoctes, d'inoffensives malices (journ. VI), attribuées parfois à des personnages connus, comme Guido Cavalcanti et Giotto; et tout cela forme, on en conviendra, un ensemble fort riche et varié, où s'entre-croisent les éléments les plus divers.

Au milieu de cette variété de tons, les nouvelles populaires où nous trouvons une peinture exacte de la vie italienne et florentine du XIV[e] siècle, sont assurément celles qui retiennent le plus notre attention. Des personnages comme Ser Ciappelletto et le bon moine qui reçoit sa confession (I, 1), Frate Cipolla et son serviteur (VII, 10), Andreuccio de Pérouse et les rencontres qu'il fait dans les bas-fonds de Naples (II, 5), Monna Belcolore et son curé (VIII, 12), ou encore Calandrino mystifié par ses amis, les rapins Bruno et Buffalmacco (VIII, 3, 6, et IX, 5), sont des figures qui se gravent dans notre mémoire en traits ineffaçables. Boccace a su communiquer une vie intense à ces types qu'il emprunte à la réalité la plus vulgaire, autour desquels il a finement campé quelques silhouettes secondaires, et qu'il a placés dans le milieu, dans l'atmosphère qui leur sont propres; ce sont des peintures achevées. L'art du conteur réside en effet tout entier dans l'agencement du récit, dans le choix des détails pittoresques, dans les gestes et les propos de ses personnages. L'imagination créatrice n'a presque aucune part dans la composition du *Décaméron*; Boccace n'a peut-être pas inventé une seule de ses nouvelles. Beaucoup, sans doute, circulaient de bouche en bouche; un plus grand nombre se lisaient dans maints recueils où

1. Par exemple II, 4, 6, 8; V, 2, 3, etc. La magie entre pour une part importante dans la nouvelle X, 5, dont les sentiments de courtoisie et de générosité constituent d'ailleurs le fond.

nous les retrouvons. Mais qu'il les ait empruntées à la tradition orale, ou puisées dans les livres, son originalité n'en souffre que peu, car elle est tout entière dans le parti qu'il a su tirer de thèmes qui, jusqu'alors, avaient appartenu à tout le monde, c'est-à-dire à personne.

Bien que l'influence classique soit moins sensible dans le *Décaméron* que dans ses œuvres précédentes, Boccace cependant y déploie un art raffiné. S'il sait faire parler les gens du peuple dans le langage qui leur convient, son style n'en a pas moins un cachet aristocratique caractérisé. Il n'a qu'un but : plaire, embellir la vie, et ajouter aux autres joies de l'existence ce plaisir, réservé aux seuls esprits supérieurs, qui consiste à s'offrir le spectacle de la sottise humaine. Ce terrible railleur qui ne respecte rien, sauf la passion, nous enseigne que la vertu la plus nécessaire en ce monde est l'esprit. Ne lui demandons pas d'autre leçon.

S'il excelle à créer des personnages, Boccace est peu apte à s'analyser lui-même : sa vie intérieure est à peu près nulle, et voilà pourquoi son *Canzoniere*, en dépit de quelques bonnes pièces, est si inférieur à celui de Pétrarque. Ses meilleures poésies lyriques — les charmantes ballades du *Décaméron* — ne sont guère que des variations, d'ailleurs fort agréables, sur des thèmes connus : la coquette, la jalouse, l'amante heureuse ou délaissée.

En résumé, aucun écrivain, avant l'Arioste, n'a plus hardiment mis en pratique la théorie de l'art pour l'art; personne, dès le milieu du XIVe siècle, ne s'est plus intrépidement posé en adversaire des traditions du Moyen Age.

IV

Une révolution aussi rapide et aussi profonde ne pouvait triompher en une seule fois; les temps n'étaient pas mûrs. Quel que fût le succès obtenu par les *Rime* de Pétrarque et par le *Décaméron*, ces œuvres ne devaient pas faire immédiatement école; trop de traditions demeurées vivaces résistaient à l'exemple de ces novateurs.

L'un d'eux même, comme effrayé de son audace, hésite et recule. A partir de 1354 environ, Boccace n'est plus le même homme. La quarantaine est venue, et l'amitié si noble, si fidèle, qui l'unit à Pétrarque depuis peu d'années, ne contribue pas seulement à orienter ses efforts vers les études classiques; elle éveille en lui des pensées de conversion et de pénitence. Boccace se débat douloureusement entre ses passions, qui ne veulent pas céder, et les avertissements de sa conscience. Dès 1355, il compose contre les femmes, qu'il avait tant aimées, une invective, le *Corbaccio*, dont la violence va jusqu'à la grossièreté.

En 1362, il reçut l'étrange visite d'un chartreux, qui le bouleversa en lui parlant de sa mort prochaine : dès lors sa conversion fut complète. Peu s'en fallut qu'il ne brûlât ses livres; du moins renia-t-il son chef-d'œuvre, puis il s'adonna aux pratiques d'une piété étroite, qui cependant ne l'empêcha pas de travailler sans relâche, soit à ses œuvres latines, soit à ses traités de biographie ou d'exégèse dantesque. Il mourut à Certaldo, berceau de sa famille, le 21 décembre 1375.

Le succès du *Décaméron* suscita beaucoup d'imitateurs; mais aucun d'eux n'approcha de la belle ordonnance et

de la perfection du modèle. Un Florentin dont on ne connaît que le prénom, Ser Giovanni, s'en inspira gauchement dans son *Pecorone* (vers 1378), sans verve ni coloris, sans ombre d'originalité. Un Lucquois dépourvu de toute culture, Giovanni Sercambi (1347-1424), composa 155 nouvelles d'où le sentiment de l'art est tout aussi absent; et s'il a plus de vivacité que Ser Giovanni, Sercambi est aussi beaucoup plus grossier. Le meilleur héritier de Boccace fut encore celui qui songea le moins à l'imiter : Franco Sacchetti (1335-1400 environ), honnête bourgeois florentin, ami d'une douce gaîté, mais à qui la vie fut dure, écrivit vers l'extrême fin du siècle, et de sa vie, pour sa distraction personnelle et celle de ses amis, trois cents nouvelles, dont 223 nous sont parvenues. L'auteur n'a pas cherché à resserrer tous ces contes par un lien qui eût donné quelque unité à son livre : ce sont des anecdotes, des historiettes de toute espèce, tantôt brèves, tantôt développées, qu'il rapporte sans prétention, et trop souvent sans choix, mais avec une bonne humeur charmante. Sacchetti n'était pas un lettré de profession : la nature avait plus fait pour lui que l'étude. Cependant s'il ne connaît pas les savants artifices de Boccace, il n'en faut pas conclure qu'il manque d'art. On peut regretter que la composition de ses nouvelles n'ait pas plus d'ampleur, et que ses personnages soient décrits un peu superficiellement, dans une seule attitude ; mais il possède à un haut degré le sens de la caricature et le don du mouvement, surtout dans la peinture des bousculades populaires. C'est d'ailleurs un citoyen sincèrement affligé de la décadence politique de sa patrie, et c'est en outre un chrétien convaincu, dont nous possédons certaines méditations pieuses, intitulées *Sermoni evangelici*. Aussi moralise-t-il volontiers, sur le mode triste,

comme il convient à un vieillard aux yeux de qui tout va de mal en pis; et cette sévérité morose se greffe parfois assez bizarrement sur des nouvelles plutôt lestes. En somme, si la chronologie ne nous apprenait le contraire, nous serions tentés de regarder Sacchetti comme un précurseur de Boccace, et comme un continuateur distingué du *Novellino* et de Francesco da Barberino.

La chronique fut, vers la même époque, représentée à Florence par Giovanni Villani — la chronique et non l'histoire. Car, malgré son intention de composer une sorte d'histoire universelle, en douze livres, depuis la tour de Babel jusqu'à son temps, Giovanni Villani a entassé sans critique et sans choix les légendes bibliques, classiques ou populaires les plus hétérogènes; il ne s'élève à aucune considération générale sur la liaison des événements entre eux, et s'en tient à l'ordre strictement chronologique. Mais ce marchand, qui fut directement mêlé à la vie publique de Florence, était un observateur clairvoyant, et quand il en vient à parler de ce qu'il a pu voir et entendre par lui-même, son récit, si gauche qu'il soit, prend un intérêt inattendu. Nul ne nous a mieux renseignés que lui sur maints détails de la vie politique et économique de Florence au xive siècle Œuvre d'art médiocre, la chronique de Villani a, pour l'historien, une inappréciable valeur. Giovanni étant mort en 1348, Matteo, son frère, puis Filippo, son neveu, continuèrent son récit jusqu'en 1364; et l'on aurait peine à compter tous les chroniqueurs qui résumèrent, remanièrent, s'approprièrent, chacun à sa façon, même sous forme de contes, et même en vers, cette œuvre devenue aussitôt populaire.

Cependant les ouvrages ascétiques et didactiques continuaient à se multiplier; il faut rappeler ici les noms de

trois dominicains, Domenico Cavalca (mort en 1342), Jacopo Passavanti (mort en 1357) et Giovanni Dominici (1356-1419), et ceux de deux Siennois, dont les lettres sont aussi appréciées pour la suavité du sentiment chrétien que pour la pureté de la langue : Giovanni Colombini (mort en 1367) et surtout sainte Catherine (Caterina Benincasa, 1347-1380). De cette dernière on possède 333 lettres, à l'aide desquelles cette modeste fille du peuple exerça sur les hommes de son temps une influence considérable, par la seule force de sa piété. C'est à cette époque aussi qu'appartient un recueil de légendes dont le charme naïf est encore vivement senti de nos jours, *i Fioretti di San Francesco*, traduction d'un original latin de peu antérieur. Parfois enfin une intention didactique se glisse dans un ouvrage historique et même romanesque, comme l'ennuyeux *Avventuroso Ciciliano*, attribué sans motif plausible à Bosone da Gubbio, que l'on doit considérer comme à peu près contemporain du *Décaméron*.

Pas plus que Boccace dans la prose — moins que lui peut-être, — Pétrarque n'a fait immédiatement école dans la poésie : le pétrarquisme apparaîtra beaucoup plus tard. L'influence de Dante reste encore longtemps dominante. Pétrarque l'a subie lui-même dans ses *Triomphes*, et Boccace, après avoir si singulièrement altéré l'inspiration du modèle qu'il voulait imiter, entreprit de glorifier la personne et l'œuvre du grand poète, dans sa *Vita di Dante*, puis dans un commentaire, interrompu au chant XVII de l'Enfer. Il le composa lorsque, à la fin de 1373, la Seigneurie l'appela à lire et à expliquer publiquement la *Divine Comédie*. Dès cette époque, les commentateurs du poème deviennent légion. De leur côté quelques rimeurs essaient en vain de marcher sur

les traces du grand homme : Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili, mort en 1327 sur le bûcher, par ordre de l'Inquisition) avait entrepris de réfuter les opinions de Dante en une œuvre informe, l'*Acerba*; Jacopo Alighieri, fils du poète (mort en 1348), compose un *Dottrinale* prosaïque et monotone; Fazio degli Uberti (mort après 1368) rédige sous forme de voyage à travers le monde une sorte d'encyclopédie géographique et historique, *il Dittamondo*; Federigo Frezzi dans son *Quadriregio*, commencé en 1394, terminé en 1403, parcourt les quatre royaumes allégoriques de l'Amour, de Satan, des Vices et des Vertus. Toute cette pauvre littérature, comme la plupart des commentaires contemporains, trahit une intelligence médiocre du génie de Dante : la *Divine Comédie* n'est pas alors regardée comme un extraordinaire monument de poésie individuelle et subjective, mais bien comme une encyclopédie, dans laquelle le poète a exprimé, sous le voile de l'allégorie, les plus profonds secrets de la science humaine et divine. On imitait donc la *Comédie* dans ce qu'elle avait de moins vivant, de moins conforme aux aspirations nouvelles de l'art et de la poésie.

Le lyrisme, hésitant encore entre la tradition du *dolce stil nuovo* et l'influence naissante de Pétrarque, trouve quelques accents sincères dans l'inspiration politique. Mais c'est seulement dans l'expression toute simple et naïve des sentiments populaires que la poésie lyrique fait entendre une note nouvelle. Cette veine fraîche et limpide commence à jaillir au XIVe siècle : Sacchetti s'y désaltère à l'occasion; mais celui qui la représente le mieux est Antonio Pucci, type accompli du « popolano » florentin, naïvement fier des beautés de sa ville, qu'il célèbre avec complaisance, plein de bon sens et de

verve, auteur de sonnets facétieux, satiriques ou même didactiques, et de poèmes plus développés, qu'il composait pour l'instruction et l'amusement de ses compatriotes.

Cette inspiration populaire ne devait rien à l'exemple des grands « Trecentistes », et il lui était réservé seulement un siècle plus tard de constituer un courant assez fort pour rajeunir la poésie italienne. En attendant, celle-ci se trouvait comme paralysée dans l'incertitude, l'hésitation, le désarroi intellectuel qui ne sont pas rares dans les périodes de transition, quand on ne peut se résoudre à reconnaître que le passé est mort, et quand l'avenir ne se dessine pas encore clairement. La littérature de la Renaissance, glorieusement annoncée par Pétrarque et Boccace, ne devait sortir fortifiée de cette crise que grâce à l'œuvre des humanistes.

CHAPITRE II

L'HUMANISME

Renoncer à l'usage de la langue populaire pour recourir à celle des grands écrivains de l'antiquité, travailler à reproduire tous leurs artifices de style et de composition, mais surtout s'approprier dans la mesure du possible leur tour habituel de pensée, tels sont les caractères essentiels du phénomène littéraire connu sous le nom d'humanisme. Pétrarque et Boccace avaient donné l'exemple, lorsque délaissant l'idiome vulgaire, ils avaient consacré tous leurs soins à des œuvres latines qui faisaient leur orgueil, et dont l'influence immédiate fut considérable. Leurs efforts pour écrire dans un latin plus pur et plus souple que celui de Dante, et pour répandre une connaissance plus exacte, une intelligence plus claire de la civilisation et de la pensée antiques provoquèrent un grand enthousiasme; les esprits les plus distingués d'Italie, dès la fin du XIVe siècle, rivalisèrent d'ardeur pour restaurer l'usage du latin dans toutes les branches de la littérature.

« Singulière aberration! — disent quelques historiens; les récents chefs-d'œuvre de Dante, de Pétrarque et de Boccace étaient méconnus, le développement normal de la littérature brusquement interrompu, l'italien lui-même compromis comme langue littéraire! Tout un fatras de compilations latines, que personne ne lit, sont une maigre compensation, en regard de toutes les œuvres vivantes et fortes que l'humanisme a rendues impossibles. » — Et pour expliquer ce curieux phénomène, on admet volontiers que, au lendemain du superbe essor de la civilisation florentine et de sa poésie, toute force créatrice était épuisée; à un si grand labeur devait succéder une période de lassitude et de repos. « L'humanité se repose chez les humanistes », a-t-on écrit spirituellement.

Mais comment parler d'épuisement et de fatigue, à propos de la génération qui a donné à l'Italie, dans le domaine de l'art, un Jacopo della Quercia, un Brunelleschi, un Ghiberti, un Donatello, un Luca della Robbia, un fra Angelico, un Masaccio, pour ne rien dire de ceux qui viennent un peu plus tard, les deux Lippi, Botticelli, Ghirlandaio? Quel signe d'impuissance découvre-t-on dans l'extraordinaire labeur d'un Marsile Ficin, une des plus belles intelligences dont se glorifie l'histoire de la Renaissance? Admettre que les humanistes se soient livrés à l'étude et à l'imitation de l'antiquité par simple distraction, par paresse, et parce qu'ils n'étaient pas bons à autre chose, c'est méconnaître la signification réelle de leur œuvre : ils ne pensaient pas pouvoir faire un plus noble usage de leurs facultés. Libre à chacun de déplorer leur erreur; mais c'est un déni de justice que de parler de décadence et d'affaiblissement intellectuel. En réalité l'humanisme marque un moment de recueillement nécessaire et de féconde préparation.

Que cette préparation ait été féconde, les chapitres suivants le montreront; que ce recueillement fût nécessaire, les pages qui précèdent l'auront fait pressentir. Ne parlons pas de Dante, dont l'œuvre ne pouvait ouvrir de nouvelles voies à la littérature; mais Pétrarque et Boccace étaient visiblement trop supérieurs encore à la moyenne de leurs contemporains, par leur culture, par leur sens artistique et par la distinction de leur forme. Pour que leurs œuvres fissent vraiment école — on le vit bien un siècle plus tard — il fallait que le goût fût façonné par un commerce plus étroit avec les grands écrivains anciens. C'est par l'étude de l'antiquité seulement que devaient se former et se généraliser le sens critique, l'esprit de libre recherche et de libre discussion; c'est à cette école enfin que, sous les apparences variables de l'humanité aux différentes étapes de son histoire, on devait découvrir l'homme, dans ce que sa nature a d'universel et de permanent. Tout cela, Pétrarque et Boccace l'avaient aperçu; mais leur exemple ne suffisait pas à dessiller tous les yeux. Les humanistes ont dignement continué leur œuvre, en reprenant par la base l'éducation du génie italien.

I

Pour mériter le nom d'humaniste, il ne suffit pas d'écrire en latin : il faut encore vouloir sortir de son temps, et savoir se faire une âme antique. Dante, qui avait composé en latin de savants traités sur les rapports de l'autorité pontificale avec l'empire, et sur la langue vulgaire, n'avait pourtant rien d'un humaniste. Le principal précurseur de Pétrarque fut Albertino Mussato,

dont le nom a été déjà prononcé (p. 132), et au souvenir duquel on peut associer un historien, écrivain assez châtié, Ferreto Ferreti de Vicence (mort en 1337). Mais personne, au XIVe siècle, n'a réalisé plus complètement que Pétrarque le nouvel idéal de la littérature latine ressuscitée, surtout dans son *Africa*, son *De viris illustribus* et ses lettres ; personne n'a plus fait pour propager le culte de l'antiquité par ses œuvres, par la passion avec laquelle il s'était constitué une bibliothèque, alors unique en son genre.

De tous ses amis, Boccace fut celui qui marcha le plus brillamment sur ses traces. Ses traités biographiques (*De casibus virorum illustrium*, *De claris mulieribus*) et son dictionnaire géographique (*De montibus, silvis, fluminibus*, etc.) sont des compilations utiles, mais dépourvues d'art et d'originalité ; au contraire, son grand ouvrage, en quinze livres, sur les généalogies des dieux païens, lui assure une place fort distinguée parmi les interprètes de la mythologie classique. Latiniste moins correct que Pétrarque, surtout en vers (son *Bucolicum carmen* se compose de seize églogues), il eut sur son grand ami l'avantage d'apprendre à déchiffrer Homère dans le texte : un Calabrais frotté de grec, Léonce Pilate, que Pétrarque avait découvert, et que Boccace hébergea pendant trois ans, fit sous ses yeux la première traduction intégrale — mais combien imparfaite ! — de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*.

Le véritable héritier et le continuateur de Pétrarque, dans le domaine de l'humanisme, fut Coluccio Salutati (1331-1406), chancelier de la Seigneurie de Florence à partir de 1375, et auteur de divers ouvrages latins, en prose et en vers. Comme Pétrarque, c'est par sa vaste correspondance qu'il agit sur ses contemporains ; il fut le

chef reconnu d'un groupe d'hommes distingués dont l'influence rayonna au loin. Pendant que Florence voyait paraître Niccolò Niccoli, Ambrogio Traversari, Palla Strozzi et vingt autres, la Vénétie, la Lombardie, Rome et Naples rivalisaient avec la Toscane. De toutes parts les esprits s'élancèrent à la conquête de l'antiquité, et tout d'abord on travailla à reconstituer son patrimoine intellectuel, en arrachant à l'oubli tous les textes qui pouvaient être sauvés. Salutati avait retrouvé le recueil des lettres de Cicéron *Ad familiares*; d'autres chercheurs, enflammés d'un beau zèle, furent plus heureux encore : le Pogge (Poggio Bracciolini, 1380-1459) exhume, ou contribue à rendre au jour Quintilien, Lucrèce, les *Silves* de Stace, les *Puniques* de Silius Italicus, les *Argonautiques* de Valerius Flaccus, plusieurs discours et traités littéraires de Cicéron, entre autres le *Brutus*, douze comédies de Plaute. De toutes parts, les manuscrits anciens sont avidement recherchés, recopiés, achetés à prix d'or.

Ces ouvrages qui reparaissaient à la lumière, et ceux que l'on connaissait de longue date, on s'aperçut alors qu'on les comprenait parfois mal; il fallait donc corriger les fautes, imputables à l'inattention ou à l'ignorance des copistes, soit en comparant entre eux plusieurs manuscrits, soit par voie de conjectures. Ainsi furent inaugurées les études critiques sur les textes anciens, aussitôt complétées par d'abondants commentaires grammaticaux, littéraires et historiques. Nombreux sont les humanistes qui s'y consacrèrent; mais entre tous Lorenzo Valla (1405-1457) se distingua par sa hardiesse. Excellent grammairien, il fit surtout preuve d'un sens critique solide dans l'examen des traditions historiques si souvent déformées par les légendes, et dans la discussion des opinions philo-

sophiques, théologiques et juridiques. Personne plus que lui n'a battu en brèche la science médiévale, n'a réfuté d'erreurs invétérées, et n'a contribué à fonder, sur des bases inattaquables, la méthode de la philologie classique. D'autres humanistes se vouèrent plus particulièrement à l'instruction de la jeunesse, ouvrirent des écoles, et renouvelèrent entièrement le système d'éducation jusqu'alors en usage; parmi les plus célèbres pédagogues du temps, on cite Guarino de Vérone et Vittorino da Feltre, qui enseignèrent à Ferrare et à Mantoue dans la première moitié du XVe siècle.

A côté des textes littéraires et historiques interprétés avec soin, les monuments de l'antiquité, avidement interrogés par les archéologues, vinrent apporter leur contribution pour reconstituer la vie du monde ancien. Un commerçant, Ciriaco dei Pizzicolli, d'Ancône (1391-1455), frappé de la beauté et de l'intérêt des ruines qu'il avait visitées au cours de ses voyages, abandonna tout pour se consacrer à en donner des descriptions exactes, et parcourut l'Italie, la Grèce, l'Égypte, en quête de tous les monuments figurés, et en particulier des inscriptions, qu'il pouvait découvrir.

Un autre élément de rénovation intellectuelle fut l'hellénisme, importé en Italie non plus par un Léonce Pilate, mais par des Grecs pourvus d'une solide culture littéraire. Dès 1397, sur la demande de Coluccio Salutati, Manuel Chrysoloras était appelé par la Seigneurie de Florence à enseigner le grec au « Studio » de cette ville. Beaucoup d'Italiens se rendirent à Constantinople, y étudièrent, comme Guarino de Vérone, et en rapportèrent tous les manuscrits sur lesquels ils purent mettre la main, tel le Sicilien Giovanni Aurispa. Dès lors on se mit avec ardeur à traduire en latin les œuvres d'Homère, de

Platon, de Démosthène, de Xénophon. En 1438-1439 se réunit à Ferrare, puis à Florence, un concile dont le but était d'opérer un rapprochement entre les Églises d'Orient et d'Occident, et, à cette occasion, les Italiens se trouvèrent en contact avec quelques-uns des représentants les plus considérables de la civilisation néo-grecque, entre autres Georges Gémiste Pléthon, fervent platonicien, qui fut écouté à Florence comme un oracle, et l'évêque de Nicée, Bessarion, qui plus tard s'établit à Rome. La prise de Constantinople par les Turcs, en 1453, ne fit donc que confirmer le triomphe, dès lors certain, de l'hellénisme en Italie; la plupart des universités s'assuraient le concours de maîtres comme Jean Argyropoulos, Démétrius Chalcondylas et Constantin Lascaris.

De cette familiarité avec les Grecs, les Italiens ne retirèrent pas seulement le grand avantage de mieux comprendre tant de chefs-d'œuvre, jusqu'alors méconnus : un courant philosophique se dessina, qui devait exercer une influence considérable sur l'orientation de l'art et de la poésie de la Renaissance. Le Moyen Age avait eu pour Aristote un respect superstitieux : c'était l'oracle suprême de la scolastique. A partir du xve siècle, le platonisme ressuscité refoule dans l'ombre, avec les autres traditions médiévales, l'autorité exclusive du Stagyrite. Ce fut une révolution; et bien que les artistes et les poètes de la Renaissance ne fussent guère philosophes, leur conception du beau, de l'homme, de sa destinée, de ses rapports avec Dieu, s'en trouva profondément modifiée.

Trois noms, à ce propos, doivent être retenus : ceux de Gémiste Pléthon, dont le passage à Florence excita pour le platonisme un ardent intérêt; de Cosme de Médicis, l'Ancien, le fondateur de la puissance de sa maison, qui, dans son enthousiasme, conçut le dessein

de restaurer la philosophie de l'antique Académie ; enfin et surtout de Marsile Ficin (1433-1499), le véritable artisan de cette révolution, exemple peut-être unique d'aptitudes absolument conformes à la mission spéciale que lui imposa son protecteur. Ce fut sur l'invitation de Cosme en effet qu'il traduisit en latin toutes les œuvres de Platon, puis celles de Plotin, y ajouta un abondant commentaire, et exposa méthodiquement leur doctrine dans sa *Theologia platonica* en dix-huit livres. A dire vrai, la philosophie de Marsile Ficin n'est pas le platonisme pur ; c'est plutôt le néo-platonisme des commentateurs alexandrins du maître ; mais cette doctrine convenait beaucoup mieux à la tournure d'esprit du mystique florentin, constamment préoccupé de concilier la philosophie platonicienne avec le christianisme.

L'influence de Marsile Ficin s'exerça par ses écrits, par son enseignement au « Studio » de Florence, et surtout par les longues discussions qui s'engageaient dans le cercle d'amis toujours prêts à se réunir autour de lui. Ces doctes entretiens sont connus, dans l'histoire de la Renaissance, sous le nom d'Académie Platonicienne; mais il va sans dire que cette Académie n'avait rien de commun avec les assemblées qui, dans la suite, ont été organisées un peu partout sous ce titre. Tout ce que Florence a compté d'esprits cultivés, dans la seconde moitié du xve siècle, a fréquenté ces réunions, ou en a subi l'influence : qu'il suffise de rappeler ici les noms de Leon-Battista Alberti, de Pic de la Mirandole et de Cristoforo Landino qui, dans ses *Disputationes Camaldulenses*, nous a laissé un tableau aussi élégant qu'instructif des conversations tenues par les néo-platoniciens de Florence dans les cadres les plus poétiques : celles-ci se déroulent au milieu des forêts qui entourent l'ermi-

tage des Camaldules, dans la haute vallée de l'Arno.

L'Académie florentine eut aussitôt des émules dans d'autres villes. L'Académie romaine, fondée par Giulio Pomponio Leto (1428-1498), et dont fit partie, entre autres, Platina (1421-1481), eut un caractère plus exclusivement classique; l'affectation des sentiments et du langage propres au paganisme y alla même jusqu'à inquiéter le pape Paul II, lorsque la légitimité du pouvoir temporel parut mise en doute par ces humanistes, mais les destinées de l'Académie ne furent pas sérieusement compromises par des rigueurs momentanées. A Naples, où un humaniste médiocre, connu surtout par un recueil d'épigrammes obscènes, Antonio Beccadelli, surnommé « il Panormita » (1394-1471), vint achever une carrière assez agitée, une Académie fut instituée par ses soins; mais l'homme qui y a vraiment attaché son nom fut l'écrivain délicat qui prit la succession de Beccadelli, Gioviano Pontano, qui a laissé une belle réputation comme poète latin.

II

Non contents en effet de reconquérir, par un travail critique incessant, la littérature et la civilisation du monde ancien, les humanistes entendaient créer en latin une littérature originale. Leurs écrits, considérables par le nombre et la longueur, ne sont pas aussi dépourvus de valeur qu'on est disposé à le croire sans les lire. Assurément l'intérêt que l'on y peut trouver est des plus limités : ce sont des œuvres mort-nées ; mais elles contiennent en germe quelques-uns des caractères distinctifs de la littérature italienne renouvelée, telle qu'elle

devait réapparaître au temps du Politien et de Machiavel A ce titre une revue rapide des genres cultivés en latin au xve siècle est ici nécessaire.

L'histoire surtout eut la faveur des humanistes. Leonardo Bruni, surnommé « l'Aretino » (1370-1444), traducteur d'Aristote, de Platon, de Démosthène et de Plutarque, héritier de Coluccio Salutati, son maître, dans les fonctions de chancelier de la république florentine, retraça en douze livres l'histoire de Florence jusqu'à l'année 1402. Le Pogge s'attacha au récit des guerres soutenues par ses compatriotes de 1350 à 1455; Lorenzo Valla raconta les événements qui marquèrent le règne de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples. En Lombardie, Pier Candido Decembrio (1399-1477) écrivit la vie de Filippo Maria Visconti et celle de Francesco Sforza; enfin Flavio Biondo (1388-1463), secrétaire apostolique et auteur de travaux archéologiques fort estimés, entreprit de retracer en trente et un livres l'histoire d'Italie, depuis la chute de l'empire jusqu'à son temps. Quelques-unes de ces œuvres se distinguent par un esprit critique et un souci de la composition que ne soupçonnaient pas les anciens chroniqueurs : l'ordre chronologique est abandonné et fait place à une disposition plus rationnelle des matières; on y reconnaît un effort, souvent heureux, pour découvrir les causes des événements et leur enchaînement. Les légendes fabuleuses, qui encombraient tous les débuts de chroniques, sont rejetées; les sources auxquelles puise l'historien sont indiquées, contrôlées, discutées. Peu importe que le résultat laisse encore à désirer : la méthode est trouvée. En outre, on remarque dans la conception générale de l'histoire d'Italie, un changement profond : pour les humanistes, la dignité impériale, dont se parent encore les souverains allemands, n'est plus,

comme pour les hommes du Moyen Age, la continuation légitime de l'empire romain. La grandeur de Rome, à leurs yeux, finit avec la république; l'institution de l'empire marque le début de la décadence, et ce titre d'empereurs, dont se targuent des barbares, n'a été qu'une arme entre leurs mains pour asservir l'Italie déchue. Nous voilà beaucoup plus près assurément des idées de Machiavel que de celles de Dante, et même de Pétrarque.

Il est vrai que ces historiens ne sont pas sans reproches. A force d'imiter Tite-Live, Salluste ou Suétone, et avec leur manie de draper leurs héros à la romaine, ils altèrent la physionomie de l'époque qu'ils prétendent faire connaître, et commettent de véritables anachronismes. Ces défauts seront peu à peu corrigés, grâce au goût sans cesse croissant pour l'observation directe. Il en restera pourtant toujours quelque chose, par exemple dans l'habitude de prêter des discours de pure convention aux principaux personnages, et dans une certaine affectation de majesté trop peu exempte de rhétorique.

La même tendance se retrouve dans les exercices oratoires et même dans les lettres des humanistes. Leur caractère individuel se marque en traits plus saillants dans les mémoires et les pamphlets, comme ceux d'Æneas Sylvius — devenu pape sous le nom de Pie II, en 1458, — car son récit du concile de Bâle est une œuvre de parti, au moins autant qu'une page d'histoire. Plus curieuses encore, par l'exaspération de la personnalité, sont les invectives violentes, et souvent grossières, que ces savants irascibles se lançaient pour le prétexte le plus futile. On y voit se trahir ingénument la susceptibilité, l'intolérance, l'orgueil démesuré qu'ils puisent

dans la conscience de leur valeur, et dans la considération dont ils sont l'objet de la part des princes les plus puissants : leurs moindres opinions sont sacrées; la plus légère critique leur semble un affront intolérable.

Nous touchons ici au point faible de la civilisation du xve siècle : si l'humanisme affinait les esprits, il ne fortifiait pas les caractères. C'est à ce moment que la littérature devient, pour beaucoup, une profession; or l'homme de lettres n'a eu, pendant de longs siècles, d'autre ressource que la munificence des grands, au service desquels il entrait comme conseiller, comme ambassadeur — on disait alors « orateur » — ou comme dispensateur infaillible d'une gloire dont les moindres tyranneaux se montraient affamés : chacun pensait être un Achille, pourvu qu'il trouvât un Homère. Ce métier de courtisans, tous ne l'exercèrent pas aussi effrontément que l'arrogant Francesco Filelfo (1398-1481), qui, non content de composer la *Sforziade* à la solde de Francesco Sforza, se faisait payer à part les épisodes qu'il promettait d'y insérer en l'honneur de tel ou tel personnage, quitte à changer ses éloges en satires s'il n'obtenait pas le prix demandé; mais il est certain que la Renaissance a vu trop souvent se répéter ces scandales. On reconnaît sans peine chez Filelfo les germes d'un art encore grossier, que le fameux Arétin portera à sa perfection.

La *Sforziade* prétendait être une moderne *Iliade*; les réminiscences homériques abondent aussi dans un poème en treize chants, que Basinio Basini (1425-1457) composa en l'honneur de Sigismond Malatesta, seigneur de Rimini, l'un des plus curieux mécènes de cette époque. Ces pauvres essais montrent assez que les temps n'étaient pas propices au genre épique. Au contraire, dans la poésie légère, les humanistes ont déployé des

qualités plus personnelles, en composant soit de courtes pièces d'un tour familier ou épigrammatique, à la manière d'Horace ou de Martial, soit des élégies amoureuses, dans le style d'Ovide, de Catulle ou de Properce, non sans quelques réminiscences de Pétrarque. Deux d'entre eux ont même su faire preuve, en latin, d'un véritable tempérament poétique; ce sont Gioviano Pontano et le Politien. Ce dernier occupera dans le chapitre suivant une place trop importante pour qu'il soit nécessaire d'insister beaucoup ici sur son rôle comme humaniste; il faut cependant rappeler que cet infatigable interprète des classiques ne se livra pas toujours à des travaux aussi sévères que la traduction de l'*Iliade*, entreprise à quinze ans : il tourna en latin d'aimables et fines poésies, et composa même des épigrammes en grec. Si le charme de ces pièces réside surtout dans un style à la fois ingénieux et naturel, plus que dans la pensée, certaines élégies du Politien, dont une tout au moins, sur la mort d'Albiera degli Albizzi, est restée célèbre, possèdent une valeur plus haute, grâce à l'heureuse adaptation de la forme classique à l'expression de sentiments vrais. En latin, comme dans ses trop courtes œuvres italiennes, le Politien a eu le privilège de savoir faire entendre des accents personnels à travers une série presque ininterrompue de réminiscences.

Ombrien de naissance, mais Napolitain d'adoption, Gioviano Pontano (1426-1503), n'a jamais éprouvé le besoin de manier en vers d'autre langue que celle de Catulle et de Properce; le latin suffit à tous ses besoins. Est-ce parce qu'il sait excellemment le plier aux moindres caprices de son imagination, ou parce que sa pensée a d'elle-même le tour païen et voluptueux, dont la poésie latine offrait des modèles accomplis? Le fait est que,

chez Pontano, l'expression des sentiments ne saurait être ni plus aisée ni plus musicale. L'amour tient la première place dans ses vers, l'amour sensuel, tout en langueurs et en caresses, sans violence passionnée, sans profondeur d'émotion ni de pensée. Mais Pontano chante aussi les chagrins et les joies de sa vie familiale, car il se met volontiers en scène ; et les couleurs dont il sait relever de légers croquis d'un charme tout intime, comme le babillage du petit enfant et de sa mère, échappent à toute convention. Pontano réussit même à faire entendre, dans ses hexamètres et ses hendécasyllabes, certains échos de la vie populaire, des refrains de chansons, des légendes et des superstitions napolitaines. Par cette union harmonieuse et spontanée entre l'élément réel, vécu, personnel, et l'élément classique, la poésie de Pontano est une des manifestations les plus caractéristiques du génie de la Renaissance.

D'autres humanistes, du reste, le Pogge dans ses *Facéties*, Æneas Sylvius dans son *Histoire de deux amants*, font servir le latin à la peinture des mœurs contemporaines et à la transcription des bons mots, des joyeux propos que l'on colportait sur la place publique ; tous savent peindre un coin de paysage ou une scène d'après nature, car tous ont le goût de l'observation. Ainsi dans cette littérature fondée sur l'imitation, la vie italienne pénètre peu à peu de toutes parts, et une incontestable originalité se dégage de ce labeur trop souvent pédantesque, qui semblait condamné à la stérilité. Toutefois ce n'est pas dans les genres les plus sérieux, ce n'est pas dans leurs œuvres les plus longues que les humanistes font le mieux paraître ces heureuses qualités : ce qu'il y a de trop ambitieux dans leurs discours ou dans leurs essais d'épopée donne plus de relief à la

puérilité de leur imitation et aux vains artifices de leur style. Au contraire les courtes descriptions, un peu superficielles peut-être, de tout ce qui les entoure, se prêtent bien à l'emploi de la mythologie ; leur imagination prend sans effort un tour idyllique, auquel il leur est aisé d'associer quelque écho de la vie réelle ; et aux grâces raffinées de l'églogue ou de l'élégie latine, ils aiment à unir les accents naïfs de la muse populaire. Or ces caractères seront précisément ceux de la poésie italienne à la fin du xve siècle : mythologique, descriptive, idyllique, populaire et au besoin villageoise, d'ailleurs pauvre en émotions profondes, et à peu près incapable de s'intéresser à des idées abstraites.

Le rôle initiateur de l'humanisme était alors entièrement terminé. Longtemps encore pourtant la littérature latine resta en honneur. La première moitié du xvie siècle vit paraître de nombreux poèmes, les uns religieux, le *De partu Virginis* (1526) de Sannazar, ou la *Christias* (1535) de G. Vida, descriptifs ou didactiques comme ceux de Sadolet, G. Fracastoro et Manzolli. Le lyrisme latin fut cultivé même par les plus célèbres écrivains italiens : Bembo, Castiglione et l'Arioste ; — mais Giovanni Cotta, Andrea Navagero et Marcantonio Flaminio ne durent qu'à leurs vers latins la grande renommée dont ils ont joui. Néanmoins cette poésie, de plus en plus factice en son élégance aristocratique, était condamnée à la répétition indéfinie des mêmes artifices. Le cicéronianisme triomphant, en interdisant l'emploi de locutions et de tournures étrangères aux œuvres du grand orateur, privait le latin de la seule ressource dont il disposât pour lutter avec les langues vivantes, celle de prendre librement, partout où ils se rencontrent, les mots nécessaires à l'expression des idées modernes, et d'en forger de

nouveaux au besoin. Depuis lors, la poésie latine est restée un amusement d'érudits, sans influence sur la littérature proprement dite, presque sans contact avec elle. Quant à la prose latine, elle a longtemps survécu, et beaucoup plus légitimement, comme langue savante; on a même parfois regretté qu'elle ne se soit pas maintenue comme langue internationale. Mais ce rôle, qu'elle a si utilement joué pendant des siècles, sort entièrement des limites de ce chapitre.

CHAPITRE III

LA LITTÉRATURE ITALIENNE AU XVe SIÈCLE

I

Pendant les deux premiers tiers du xve siècle, le latin relègue à l'arrière-plan l'usage de la langue dite « vulgaire ». Les œuvres écrites en italien, peu nombreuses, ne révèlent guère que des tendances individuelles. Aussi est-il difficile de grouper et de caractériser des essais dépourvus, pour la plupart, d'intentions artistiques ; tout au plus peut-on distinguer deux ou trois courants principaux.

C'est d'abord l'influence persistante des traditions du xive siècle. Entre 1450 et 1460, le Florentin Matteo Palmieri (1406-1475) compose un long poème philosophique en tercets, où l'imitation de Dante est fort reconnaissable, la *Città di vita*, demeuré inédit parce qu'il renfermait une opinion condamnée par l'Église. A côté de la *Divine Comédie*, les *Triomphes* de Pétrarque exercent une action considérable sur la poésie allégorique, et la première manière de Boccace, celle de l'*Ameto* et de l'*Amorosa visione*, se retrouve dans la

Philomena de Giovanni Gherardi da Prato, qui commenta publiquement les œuvres de Dante à Florence de 1417 à 1425. Le même G. Gherardi imita en prose le style et la composition du *Décaméron* en un curieux ouvrage, intitulé par son éditeur moderne *il Paradiso degli Alberti*, où sont rapportés les entretiens, tantôt savants, tantôt joyeux, auxquels se complaisait l'élite de la société florentine. Quant à la poésie amoureuse, elle s'était mise à l'école de Pétrarque, sans originalité, sans profondeur de sentiment, avec Buonaccorso da Montemagno (mort en 1429) et Giusto de' Conti (mort en 1449).

C'est d'un autre côté qu'il faut porter ses regards si l'on veut trouver quelque spontanéité. Sans prétendre faire œuvre d'artistes, beaucoup de bourgeois florentins avaient alors coutume d'écrire au jour le jour leurs impressions et leurs souvenirs, sortes de chroniques familiales où ils consignaient, au profit de leurs enfants, les fruits de leur expérience, dans la langue simple et savoureuse des conversations quotidiennes; ils écrivaient aussi des lettres où leurs sentiments intimes s'exprimaient naïvement, sans aucune préoccupation littéraire. Les recueils de ce genre abondent au XVe siècle; quelques-uns ont un charme pénétrant, comme certaines pages des *Diari* de Giovanni Morelli ou de Buonaccorso Pitti, et surtout les lettres d'Alessandra Macinghi, femme de Matteo Strozzi, écrites de 1447 à 1470 à ses fils exilés, documents d'une inappréciable valeur au point de vue de l'histoire des sentiments, des mœurs et de la langue.

Ce style populaire ou bourgeois pénètre même dans le domaine plus sévère de la prédication, et saint Bernardin de Sienne (1380-1444) ne dédaigne pas d'émailler ses sermons de contes tournés avec une vivacité char-

mante. D'ailleurs, sans se soucier d'imiter Boccace, le peuple raconte de joyeuses histoires avec une bonne humeur exempte de toute prétention. Plusieurs de ces récits nous ont été conservés, et tel d'entre eux — la nouvelle du *Grasso legnaiolo*, par exemple, farce d'atelier où l'architecte de la coupole de Florence, Brunelleschi, joue un rôle important — sont des modèles de malice et de fine observation, que font encore mieux valoir le naturel du style, l'absence de tout artifice.

Ces essais ne sont pas isolés; les premières années du xve siècle voient se développer une littérature considérable : la poésie chevaleresque, venue de France, et solidement implantée dans la vallée du Pô[1], se répand dans l'Italie centrale, colportée de carrefour en carrefour par les « Cantastorie ». Des romans en prose, destinés à la lecture, reprennent la matière de toutes ces chansons de geste et leur assurent une nouvelle diffusion. Andrea da Barberino, né vers 1370, rédige ainsi ses *Reali di Francia*, où il s'efforce de donner une liaison logique et une apparence raisonnable à une série d'histoires fabuleuses sur les origines de la dynastie de France, jusqu'aux exploits de jeunesse de Charlemagne et de Roland. Écrivain maladroit et monotone, Andrea da Barberino occupe cependant une place importante dans l'évolution italienne de la littérature chevaleresque, et le succès de ses œuvres a été considérable : un de ses romans, plein des plus surprenantes aventures, *Guerrino il Meschino*, n'a pas cessé de faire les délices du public populaire d'Italie.

Nés en Ombrie du mouvement franciscain[2], le cantique

1. Première partie, ch. I, § III.
2. Première partie, ch. II, § II.

spirituel, ou *laude*, et le premier germe du drame liturgique s'étaient répandus dans toute l'Italie centrale. En Toscane, la mise en scène des récits évangéliques, des vies des saints et de pieuses légendes, eut une fortune particulièrement brillante, grâce aux progrès de la machinerie et du spectacle. Sous le nom de *Sacra rappresentazione*, l'Italie du XVe siècle eut à peu près l'équivalent de nos Mystères, mais avec des proportions restreintes, car l'action de la *Rappresentazione* est très rapide et ne comporte aucun développement psychologique, ni même vraiment dramatique. Les scènes plaisantes, les intermèdes bouffons y ont parfois cependant une certaine étendue, tant il vrai que ces œuvres naïves, d'un tour franchement populaire, représentées aux jours de fête dans les confréries et les couvents, souvent par des enfants, visaient moins à l'édification qu'au simple amusement.

L'esprit railleur du peuple florentin s'était déjà manifesté à diverses reprises dans la poésie lyrique. Le genre burlesque proprement dit fait son apparition avec les vers du barbier Domenico di Giovanni, surnommé « il Burchiello » (mort en 1448). Ses pièces, remplies de bizarres coq-à-l'âne, et très souvent dépourvues pour nous de sel et de sens, nous initient aux petites misères de la vie de l'auteur, aux querelles, aux médisances et aux invectives où il se complaisait, mais qui l'obligèrent finalement à s'exiler de Florence.

Pendant que l'imagination et le sentiment populaires s'exprimaient ainsi en italien, avec une aisance croissante, les érudits, les humanistes même commençaient à témoigner plus d'intérêt pour la langue vulgaire. L'historien Leonardo Bruni ne la dédaigne pas toujours ; Matteo Palmieri écrit un traité *Della vita civile*, tout rempli des

maximes de la sagesse antique, avec l'intention d'accroître la majesté et la noblesse de l'idiome florentin. Dans le même but, une sorte de concours poétique en langue vulgaire est ouvert à Florence en 1441, le *Certame coronario* — le prix était une couronne d'argent — sur ce sujet : « La vraie amitié ». Un des concurrents, Leonardo Dati, présenta un poème en hexamètres et en strophes saphiques, adaptation maladroite des mètres latins et grecs à la langue italienne, et Leon Battista Alberti (m. 1472) avait composé pour la circonstance un court poème italien en hexamètres. Tentative malheureuse, mais instructive : les plus fervents admirateurs de l'antiquité espéraient ainsi faire bénéficier la littérature vulgaire des conquêtes de l'humanisme.

Pour ce même concours, Alberti composa encore le quatrième livre de son traité en prose intitulé *Della famiglia*. Le choix d'un pareil sujet est déjà caractéristique, par ce qu'il a de pratique, d'intime, de vécu. Bien qu'il doive beaucoup de ses idées à Xénophon, l'auteur les transpose assez adroitement, et y ajoute assez de son expérience personnelle pour nous introduire en pleine vie italienne. La forme animée du dialogue, la langue expressive et colorée, sinon souple, car elle est encore encombrée de latinismes, font de ce traité l'ouvrage le plus distingué qui ait été composé dans la première moitié du XVe siècle ; l'observation directe n'y tient guère moins de place, surtout dans les trois premiers livres, que l'imitation des anciens. Bien que la fusion entre ces deux éléments soit encore imparfaite — trop souvent l'équilibre est rompu au profit de l'imitation pure, — il suffit qu'il ait entrevu et clairement indiqué la voie à suivre, pour qu'Alberti mérite de figurer parmi les ouvriers les plus actifs de la Renaissance, en qualité de prosateur

aussi bien que d'humaniste, d'architecte et de théoricien de l'art classique. C'est à juste titre qu'il est considéré comme une des personnalités les plus représentatives de son temps.

Ce ne fut pas seulement à Florence qu'une aristocratie intellectuelle entreprit de réconcilier la littérature savante avec la langue et le sentiment populaire. Un Vénitien lettré, Leonardo Giustiniani (mort en 1446), composa de courtes pièces (*canzonette*, *strambotti*), amoureuses pour la plupart, où il reproduisit, en y ajoutant plus de délicatesse et de grâce, les thèmes, les idées, les sentiments, les images en honneur dans la poésie populaire, non sans faire une part même assez large à l'élément dialectal; le succès en fut grand, et les *giustiniane*, comme on les appela, furent colportées loin de Venise, et souvent imitées. Nulle part cependant le rapprochement souhaité, préparé, commencé, de la littérature érudite et de la muse populaire ne fut plus complètement réalisé qu'à Florence dans le dernier tiers du xve siècle.

II

Sur les bords de l'Arno, en effet, la floraison d'œuvres d'art empreintes d'une élégance exquise, et la culture littéraire la plus raffinée se combinaient avec une civilisation purement démocratique. Cette république de marchands, qui avait dès longtemps éliminé tout élément féodal, ne connaissait d'autre aristocratie que celle de l'intelligence et de l'argent : ses mécènes les plus éclairés furent des tisserands, des teinturiers et des banquiers enrichis, les Strozzi, les Tornabuoni, les Rucellai, les Pitti, les Medici. Ces derniers, au xve siècle, n'étaient pas

encore ducs et princes, comme les descendants de la branche cadette qui régnèrent à partir de 1537. Cosme l'Ancien, le « Père de la patrie », véritable fondateur de la dynastie, dont la toute-puissance remonte à 1434, se contenta d'être le citoyen le plus influent de Florence; jamais il ne cessa de diriger sa banque en personne, et ce fut seulement par ses créatures, investies des fonctions publiques, qu'il put dominer toute la politique de sa ville natale.

La qualité de « Magnifique », inséparable du nom de son petit-fils Laurent (1448-1492) donne faussement à croire que celui-ci rompit avec les traditions patriarcales de son aïeul : sans doute il aima le luxe ; mais il était trop avisé pour prendre les allures d'un tyran, alors même qu'il en avait l'âme, et il mit toujours sa coquetterie à sauvegarder les apparences du régime républicain : il n'exerça lui-même aucune magistrature; officiellement, rien n'était changé. La Renaissance est redevable à sa diplomatie d'un grand bienfait : il eut l'adresse de maintenir la paix entre les différents états italiens, et retarda ainsi les invasions étrangères. D'ailleurs il resta en contact intime avec ce peuple florentin d'où il était sorti, dont il partageait les goûts, et qui le comprenait si bien. On répète qu'il s'appliqua à étourdir ses sujets par des fêtes continuelles, afin de détourner leur attention et d'asseoir plus solidement sa tyrannie : il serait plus juste d'observer qu'il prenait une part personnelle à tous les plaisirs auxquels il conviait les Florentins. De là vient qu'il cultiva lui-même les genres poétiques les plus populaires, voire même rustiques, en même temps que les plus savants. Doué d'un esprit fort judicieux, qui lui a permis d'écrire quelques pages d'excellente critique sur les vieux rimeurs italiens, auteur de poésies amou-

reuses empreintes de platonisme, ses *Selve d'Amore*, et de poèmes mythologiques — *Corinto*, *Ambra* — où est passé quelque chose de l'imagination et du style brillants d'Ovide, Laurent ose s'inspirer de sujets beaucoup plus modernes et franchement réalistes : il décrit une partie de chasse (*Caccia col falcone*), ou imite avec tact, sans tomber dans une caricature outrée, les naïfs accents de la muse populaire dans une suite de *rispetti* (str. de 8 vers) qu'il met dans la bouche d'un paysan amoureux (*Nencia da Barberino*); dans les *Beoni* il s'abandonne à sa verve bouffonne, et ne recule même pas devant la parodie de Dante et de Pétrarque. Capable de composer avec talent des *laudi* dévotes et un court mystère (*S. Giovanni e Paolo*), il a surtout déployé son originalité dans ses chants de Carnaval, dans ces strophes, souvent licencieuses, qui accompagnaient, à travers les rues de Florence, les chars représentant soit le triomphe de telle ou telle divinité païenne, soit quelque sujet allégorique.

Cette variété d'aptitudes reflète fidèlement la vie florenrentine vers la fin du xve siècle : sous un vernis brillant de culture classique et païenne, les sujets chrétiens restaient toujours chers à l'imagination populaire, et les artistes qui les reprenaient le plus volontiers n'étaient étrangers ni au mouvement de l'humanisme, ni aux goûts, aux sentiments, aux plaisirs de la foule. Ces peintres, ces sculpteurs, dont nous admirons les délicates créations, étaient de simples artisans, à qui leur talent permettait de vivre sur un pied d'égalité avec les citoyens les plus influents et les lettrés les plus fameux, tous issus du même peuple. La distinction des classes n'était pas, tant s'en faut, ce qu'elle est de nos jours, même dans les pays les plus démocratiques. Cette curieuse société de lettrés, d'artistes, de bourgeois et de mécènes revit dans

les biographies que rédigea dans sa vieillesse (entre 1493 et 1498) le libraire Vespasiano da Bisticci, dont la boutique avait été, à Florence, le rendez-vous favori des esprits les plus cultivés. Le beau palais de Laurent, dans la « Via Larga », avec ses sculptures de Donatello et ses fresques de Benozzo Gozzoli, offrait lui-même un singulier mélange. Une religiosité superficielle n'en excluait pas l'admiration enthousiaste pour l'antiquité païenne : la poésie savante y était représentée par Ange Politien (1454-1494), et la parodie du style populaire, poussée jusqu'à la caricature, inspirait à Luigi Pulci (1432-1484) une curieuse épopée romanesque.

Le poème de Pulci, *Morgante*[1], est le produit caractéristique de toutes ces tendances contradictoires. Le poète l'entreprit vers 1466, à la demande de Lucrezia Tornabuoni, la pieuse mère de Laurent, et le lut, dit-on, au fur et à mesure de sa composition pour l'amusement de ses amis; il s'est appliqué à y parodier la manière des colporteurs populaires de récits chevaleresques, non sans accueillir les conseils de ces fins lettrés : Ange Politien lui-même suggéra l'idée d'un important épisode. Le *Morgante* est donc une œuvre à peu près inintelligible si on la détache du milieu très spécial où elle a été conçue, et dont elle est la vivante image. Luigi Pulci et son frère Luca ont pu composer des poèmes plus sérieux, la *Giostra di Lorenzo*, le *Ciriffo Calvaneo* ou le *Driadeo d'Amore* — la part des deux frères dans ces œuvres reste d'ailleurs incertaine —; Luigi est par-dessus tout un caricaturiste. Dans sa *Beca da Dicomano*, il tourne à la charge le badinage aimable de Laurent dans

1. On l'appelle généralement *Morgante Maggiore*, peut-être à cause de la longueur du texte définitif de 1483 (en 28 chants), par opposition avec les éditions antérieures (en 23 chants).

sa *Nencia*; et le *Morgante* n'est à son tour qu'une parodie des poèmes chevaleresques que l'on débitait sur les places publiques. Seulement il faut bien s'entendre sur la portée de cette caricature; elle n'implique aucun dédain, aucun mépris pour ces récits eux-mêmes; loin de là. Pulci dut se mêler souvent à l'auditoire des « cantastorie » pour son plaisir personnel : les prouesses merveilleuses et les aventures surprenantes de Roland ou de Renaud ne le passionnaient guère moins que le menu peuple. Mais aucune des naïvetés, des invraisemblances, des inconscientes bouffonneries de ces grossiers chanteurs n'échappait à son observation railleuse; nul n'en sentit plus que lui le comique. Il s'appropria donc le ton, le style, les artifices, les formules creuses, et jusqu'aux tics de ces narrateurs solennels et ignorants; il les exagéra, et en tira les effets les plus burlesques.

Le sujet lui-même n'a pas grande importance, et l'honneur de l'invention n'en revient pas à Pulci; car il n'a fait que suivre exactement, en l'égayant de saillies imprévues, un médiocre poème anonyme. Roland indigné contre Charlemagne, qui se laisse niaisement duper par Ganelon, quitte sa cour et passe en « Paganie »; divers paladins, Renaud, Olivier, Doon, se mettent à sa recherche; Ganelon les poursuit de sa haine et leur tend des pièges; ce ne sont que batailles, exploits extraordinaires contre des géants ou des monstres, sortilèges, conversions de païens et histoires d'amour. Dès le début du poème, Roland fait grâce à un géant qu'il baptise et qui devient son compagnon; c'est Morgante, le bon géant, sot et fidèle, qui donne son nom au poème par un des caprices familiers à Pulci, car il n'y joue pas un rôle essentiel, et disparaît au chant XX. Ce colosse d'une vigueur aussi irrésistible que son appétit est formidable,

réduit ses adversaires en bouillie, à l'aide d'un simple battant de cloche, déracine des sapins pour mettre à la broche des éléphants et autres gros gibiers, qu'il dévore en entier, sauf la tête et les pattes; puis il meurt de la morsure d'une écrevisse au talon. Au cours de ses voyages, il rencontre une espèce de demi-géant, Margutte, gourmand, voleur, blasphémateur et débauché, incarnation cynique et bouffonne des sept péchés capitaux, et dont les tours pendables mettent Morgante en joie. Lorsque Margutte vient à mourir, dans un accès de gaîté incoercible — il crève de rire! — le bon Morgante pleure son « cher ami », désolé surtout de ne pouvoir présenter à Roland ce charmant compagnon.

L'épisode de Margutte, répandu d'abord séparément par l'imprimerie, est une création de Pulci ; le poète y a déployé à son aise cette verve truculente qui fait de lui le précurseur direct de Rabelais. Une autre invention de Pulci est plus originale encore. Le poème qu'il avait d'abord pris pour base de son *Morgante* étant inachevé, il y adapta tant bien que mal, en guise de dénouement, le récit du désastre de Roncevaux, dont il existait déjà en italien de nombreuses rédactions; mais il a développé cette partie de son poème avec plus d'ampleur et d'indépendance. Il a voulu que Renaud assistât à la bataille ; et comme ce paladin se trouvait en Orient avec Ricciardetto, deux diables, Astarotte et Farfarello, entrent dans le corps des coursiers qui ramènent ces chevaliers en Espagne. C'est une chevauchée folle, une galopade fantastique à travers l'Asie, l'Afrique et l'Espagne ; Renaud n'a pas le temps de s'ennuyer, non seulement parce que le voyage est court, mais aussi parce qu'Astarotte est un diable obligeant et un causeur fort aimable : théologien consommé, il cite l'Écriture, parle de Dieu avec respect

et gourmande l'incrédulité des hommes. En franchissant d'un bond vertigineux le détroit de Gibraltar, il explique, une dizaine d'années avant le grand voyage de Christophe Colomb, qu'au delà des mers il y a des continents habités par des hommes semblables à nous, et qui, bien que païens, ne peuvent être damnés : leur ignorance n'empêche pas que le sang du Christ n'ait été versé pour tous les hommes.

Pulci n'a rien écrit de plus curieux, de plus spirituel, de plus hardi, et aussi de plus déconcertant que cet épisode. Les uns ont cru y trouver une preuve de la solidité de sa foi catholique ; les autres n'y ont vu qu'une continuelle dérision. La vérité paraît être que Pulci n'a pas plus voulu jeter le discrédit sur le christianisme que sur la chevalerie ; il n'est pas moins attaché à l'une qu'à l'autre, et l'on sent qu'il en parle avec plaisir ; par malheur cet incorrigible railleur s'y prend de telle sorte qu'il est impossible de ne pas remarquer le clignement ironique de ses yeux et le pli malin de sa lèvre : il est toujours sur le point d'éclater de rire, justement quand il prend son air le plus sérieux. Dans le long et touchant récit de la mort de Roland, ne faut-il pas que l'ange Gabriel, descendu du ciel pour assister le paladin mourant, lui donne des nouvelles de Morgante et de Margutte ?

La muse de Pulci est éminemment plébéienne, par le tour de l'imagination, par la gaîté un peu grosse, et par le style, répertoire inépuisable de locutions colorées, savoureuses, voire même salées ; celle du Politien a une élégance et une finesse tout aristocratiques. Angelo Ambrogini — son surnom est extrait du nom de sa ville natale, Montepulciano — si habile qu'il fût à tourner des élégies en latin et des épigrammes en grec, ne dédaigna pas plus que ses amis de rimer en langue vul-

gaire. Mais au lieu de relever d'une pointe d'ironie les naïvetés de la poésie populaire, c'en est la fraîcheur et la grâce qu'il mit surtout en valeur. Ses *rispetti* et ses ballades, abstraction faite de quelques pièces burlesques, développent les lieux communs amoureux les plus rebattus, avec une délicatesse d'images et d'expressions, un sentiment de la forme et de l'harmonie, un art, pour tout dire en un mot, qui charme et surprend, tant il est raffiné sans apprêt, subtil sans mièvrerie, conscient de lui-même avec un air d'ingénuité. Tels sont les fruits que la poésie italienne, après un temps d'abdication apparente, recueillait de sa studieuse intimité avec les grands écrivains de Rome et d'Athènes. Mais le Politien fit plus : dans des genres purement populaires il introduisit, avec un art tout classique, des fables, des idées, des sentiments antiques. Sa *Fabula di Orfeo*, composée durant un séjour à Mantoue en 1471 — il avait dix-sept ans, — n'est pas, à proprement parler, un premier essai de tragédie : on y retrouve tous les caractères de la *Rappresentazione sacra*; l'action, élément primordial du drame, y fait défaut, et ce n'est guère qu'une idylle, une élégie d'une grande douceur. Toute l'importance de l'œuvre, abstraction faite du style, est dans cette intrusion de l'antiquité dans un spectacle jusqu'alors réservé aux sujets chrétiens.

Le 28 janvier 1475 eut lieu un tournoi dont le héros fut Julien de Médicis, frère cadet du Magnifique L'usage voulait que le souvenir de ces fêtes fût perpétué par la poésie : comme Pulci avait célébré la *Giostra* de Laurent en 1469, le Politien fut chargé de chanter celle de Julien. Rien de plus ingrat qu'un pareil sujet. Le poète se rejeta donc sur de brillants épisodes préparatoires, et lorsque, le 26 avril 1478, Julien tomba sous le

poignard des Pazzi, les *Stanze per la Giostra* ne se composaient que d'un livre en 125 octaves, suivi des 46 premières octaves du second livre : il n'y était pas encore question du tournoi. L'œuvre ne fut pas achevée ; mais ce fragment constitue un des morceaux les plus justement fameux et les plus charmants de la poésie italienne. C'est une série de tableaux qui se rattachent à deux épisodes bien distincts : la chasse de Julien et sa rencontre avec la belle Simonetta Cattaneo, qui a raison de ce cœur jusqu'alors rebelle à l'amour ; puis la description du palais de Vénus, à qui Cupidon vient raconter sa victoire. Le Politien s'inspire très directement d'Ovide, de Stace et surtout de Claudien ; mais il s'est si parfaitement assimilé leur manière et leur style, sa sensibilité artistique trouve dans la mythologie une matière si conforme à ses goûts, que l'imitation, loin d'étouffer la personnalité du poète, la fait mieux ressortir. La première partie est particulièrement originale, non d'invention mais de sentiment : on y relève des traces d'esprit chevaleresque, et des réminiscences de la poésie amoureuse du xive siècle, qui se fondent en un mélange d'une saveur très spéciale. Une des plus célèbres peintures de Botticelli, le *Printemps*, offre avec l'exquise scène où Simonetta se présente aux yeux de Julien des ressemblances qui ne peuvent être fortuites ; les deux œuvres se complètent pour exprimer le rêve d'une époque éprise d'art et de joie. La nature y apparaît sous un aspect purement idyllique : le printemps en fleurs est le cadre nécessaire de la beauté. Celle-ci a pour unique office de charmer ; point de passion profonde comme chez Pétrarque, nulle trace du symbolisme compliqué cher à Dante, rien même de cette ivresse sensuelle à laquelle Boccace s'abandonne si volontiers ; peu d'âme

en somme; mais en échange une harmonie, une sérénité, un désir de plaire, une douceur de vivre qui rarement ont été rendus avec cette délicatesse.

Du Politien, comme au reste de Pulci et de Laurent, nous possédons quelques lettres, spécimens précieux de prose familière. Mais au moment où les libres chansons de carnaval rimées par Laurent retentissaient dans les rues de Florence, l'éloquence sacrée tonnait du haut de la chaire de S. Maria del Fiore avec une vigueur inattendue : l'austère dominicain ferrarais, Jérôme Savonarole (1452-1498), brusquement transporté au milieu de l'épicurisme élégant de Florence, y renoua les traditions du pur ascétisme médiéval, encore représenté à cette époque, dans la littérature, par Feo Belcari (1410-1484), auteur de *laudi*, de *rappresentazioni* et de traités pieux. Savonarole s'éleva de toute la force de sa foi, et avec toute la fougue de son âme passionnée, contre l'influence énervante du régime où Laurent, puis son fils Piero, tenaient Florence engourdie; il prêcha la réforme des mœurs; il prophétisa les humiliations qui allaient être infligées à l'Italie, réveilla dans les cœurs l'amour de la liberté, et annonça que l'Église devait sortir renouvelée de son abjection présente. Son rôle appartient à l'histoire; mais ses sermons, d'une rudesse d'accent toute populaire, rehaussée par un coloris biblique très prononcé, sont un monument considérable de l'éloquence chrétienne au xve siècle.

III

La Toscane, foyer puissant de Renaissance, rayonne, à la fin du xve siècle, sur toute l'Italie : ses artistes vont de ville en ville, laissant des traces de leur passage

depuis Gênes, Milan, Rimini, jusqu'à Rome et à Naples, communiquant une activité nouvelle à des foyers secondaires, qui bientôt rivaliseront d'éclat avec Florence. Le plus illustre de ces voyageurs est Léonard de Vinci, un des plus admirables artistes, et le plus grand savant de son siècle; il se fixa à Milan de 1483 à 1499, y travailla comme peintre, comme sculpteur, comme architecte et comme ingénieur, et groupa autour de lui de nombreux disciples. Léonard relève aussi de l'histoire littéraire, car il a consigné une multitude de remarques fines et profondes, sur les arts, sur les sujets les plus divers, et én particulier sur la nature, en des écrits, des notes, des fragments très nombreux, encore incomplètement publiés. La prose italienne n'avait jamais été maniée, dans le domaine de la science et de la philosophie, avec autant de fermeté et de précision. A tous égards, on peut voir en lui un précurseur de Galilée.

A Milan, comme dans la plupart des villes d'Italie en dehors de Florence, c'est le prince et non le peuple qui s'intéresse aux progrès des arts et des lettres. Sous le règne de Galéas-Marie Sforza, tyran aussi stupide que féroce, le mouvement de renaissance avait été à peu près nul; son frère Ludovic le More, quelque jugement que l'on porte sur son caractère et sa politique, joua au contraire son rôle de mécène avec distinction. Il eut l'honneur de faire travailler Bramante et Léonard, et sa cour fut fort recherchée; Léonard y retrouva un Florentin, Bernardo Bellincioni (1452-1492), poète burlesque non sans mérite qui mit son talent au service de Ludovic et le flatta sans mesure. Un autre rimeur facétieux, doué de verve et de vigueur dans l'invective, Antonio Cammelli (1436-1502), plus connu sous le nom de « il Pistoia » qu'il devait à sa ville natale, chercha également fortune dans

la vallée du Pô, à Mantoue, où il fit jouer en 1499 une sorte de tragédie tirée d'un conte de Boccace (*Décaméron*, IV, 1), et surtout à Ferrare où il obtint du duc Hercule quelques maigres emplois.

Les cours de Ferrare et de Mantoue ont joué un rôle capital dans l'histoire de la Renaissance. A Ferrare les princes de la famille d'Este unissaient une cruauté qui allait parfois jusqu'à la barbarie, à un amour sincère des arts et des lettres. Hercule Ier, qui fut duc de 1474 à 1505, y apportait peut-être plus de passion et de vanité que de sûreté de goût; mais ses enfants doivent être comptés parmi les mécènes les plus éclairés de leur temps. Les plus rares qualités de l'esprit et du cœur se trouvaient réunies chez sa fille Isabelle, devenue marquise de Mantoue en 1490, par son mariage avec Jean-François de Gonzague : une forte éducation classique, une impeccable rectitude de jugement aussi bien que de conduite — chose rare en ces cours où régnaient habituellement la violence et la luxure, — une vivacité toute féminine, une bonne grâce affectueuse, dont les témoignages de ses contemporains et ses propres lettres font foi, justifient l'ascendant que la marquise Isabelle exerça sur tout ce qu'il y eut de distingué en Italie, à l'époque la plus brillante de la Renaissance.

Au point de vue littéraire, les cours de Mantoue et de Ferrare pouvaient se disputer le premier rang pour l'éclat des représentations théâtrales, d'abord en latin, puis peu à peu en langue vulgaire. Mais la palme resta bientôt à Ferrare, qui eut l'insigne honneur de voir éclore les poèmes les plus considérables et les plus beaux qu'aient produits le XVe et le XVIe siècle. Il convient de ne citer ici que pour mémoire le Ferrarais Antonio Tebaldeo (1463-1537), poète lyrique qui se distingua surtout par un

mauvais goût dont il faudra reparler bientôt (§ IV), à propos d'autres rimeurs affligés de la même intempérance de métaphores. Celui qui illustra vraiment la protection de Hercule I[er] fut Matteo Maria Boiardo, comte de Scandiano (1434-1494), gentilhomme lettré, qui déploya de grandes qualités d'administrateur, actif, loyal et soucieux du bien public, dans les emplois importants qui lui furent confiés, en particulier comme capitaine de Modène et de Reggio.

Elevé à l'école de l'humanisme, Boiardo a laissé des essais distingués en vers latins ; il traduisit divers ouvrages d'Hérodote, de Xénophon, d'Apulée, rima en langue vulgaire des églogues, une adaptation scénique du dialogue de Lucien, *Timon*, et trois livres de canzoni et de sonnets amoureux, où s'affirme un tempérament poétique des mieux doués. Mais son véritable titre de gloire est le poème intitulé : *Orlando innamorato*. Lorsqu'il entreprit de conter les aventures des preux de Charlemagne, ce noble seigneur, ce parfait chevalier, ce dévot des lettres antiques, cette âme délicate et sensible apportait à sa tâche des dispositions d'esprit entièrement différentes de celles que l'on a vues chez Pulci. Tout l'attrait du *Morgante* réside dans l'attitude très particulière, très délicate même à définir, de l'auteur en face de son sujet et de ses héros. En dehors de la personnalité de Pulci, la valeur du *Morgante* se réduit presque à rien ; c'était donc une œuvre condamnée à l'isolement, incapable de faire école. Le parti que Boiardo sut tirer de ces vieilles légendes fut autrement original et fécond. Dans cette région lombarde et vénitienne, où l'épopée carolingienne et les romans bretons avaient été en grand honneur au XIII[e] et au XIV[e] siècle, le souvenir d'Arthus et des chevaliers errants n'était pas resté moins vivace que

celui de Charlemagne et de ses paladins ; mais tandis que la « matière de France » plaisait surtout au peuple, sous la forme désormais consacrée de l'*ottava rima* italienne, la « matière de Bretagne » charmait la société plus cultivée, qui continuait à lire en français les romans de la Table Ronde (Ire partie, ch. I, § III). A la cour de Milan, de Mantoue, de Ferrare, les nobles chevaliers et les gentilles dames faisaient leurs délices des aventures de Lancelot du Lac et de la reine Guenièvre, de Tristan et d'Iseut la blonde. L'usage des tournois entretenait le goût des combats singuliers et des beaux coups d'épée, de ceux surtout que l'on échangeait pour faire honneur aux dames ; à peine affranchie de sa rudesse féodale, cette aristocratie lettrée ne rêvait que d'amour et de courtoisie. Boiardo eut alors un trait de génie : transformer en chevaliers de la Table Ronde les paladins de France, trop primitifs et trop incultes pour faire figure dans le beau monde, et leur mettre au cœur un amour qui pût donner à leurs actions, comme à leurs pensées, un tour entièrement nouveau. Chanter « Roland amoureux » : ce titre seul annonçait une révolution.

Au cycle de Charlemagne, Boiardo emprunte donc ses héros, si connus, si aimés du public qu'il n'en était pas de mieux appropriés à une épopée chevaleresque, et avec ses héros les grandes lignes de l'action : Charlemagne attaqué par les infidèles, la France envahie, presque sans défense, ses meilleurs chevaliers se trouvant engagés dans des entreprises lointaines. Le reste — amours, jalousies, rivalités, ruses féminines, magie, toute la psychologie, tout le merveilleux — relève directement du cycle breton. La fusion intime des deux éléments, qui jusqu'alors ne s'étaient mêlés qu'accidentellement, ne fut pas seulement une ingénieuse conception de Boiardo : il sut la réaliser

avec un art tel qu'il nous présente, non des personnages rajeunis et des épisodes remis à neuf, mais tout un monde irréel et charmant, créé par une des imaginations les plus brillantes, les plus fécondes et les mieux réglées que cite l'histoire de la poésie : il se meut avec une aisance et une précision parfaites au milieu d'aventures sans nombre qu'il enchevêtre à plaisir, et passe sans peine et sans heurt d'une réminiscence mythologique ou virgilienne à une description de mêlée héroïque ou de duels, et de là à la grotte enchantée de la fée Morgane. Ce monde, d'ailleurs, ne ressemble plus en rien à celui des vieilles chansons de geste ; une constatation essentielle suffit à le prouver. L'idée de la guerre sainte, soutenue par les paladins, champions du Christ, contre les infidèles, a entièrement disparu. De l'hostilité traditionnelle entre chrétiens et Sarrasins il ne subsiste qu'un pâle souvenir, moins que cela, une simple étiquette servant à distinguer les deux peuples et les deux camps. Les uns et les autres s'entendent d'ailleurs le mieux du monde ; ils font assaut de courtoisie, unis dans un même culte désintéressé des vertus chevaleresques. Agramant déclare la guerre à la France pour venger une offense personnelle et par amour de la gloire ; Gradasso la fait pour bien moins : il s'est juré de conquérir Durandal, l'épée de Roland, et Bayard, le coursier de Renaud. Roland lui-même, pendant que chrétiens et Sarrasins sont aux prises, adresse à Dieu une étrange prière :

Pregava Iddio devotamente
Che le sante bandiere a gigli d'oro
Siano abbattute, e Carlo e la sua gente[1].

1. Parte II, c. XXX, st. 61 : « ... il priait Dieu avec ferveur d'abattre les saintes enseignes qu'ornent les fleurs de lys d'or, et Charles et tous les siens ».

Il espère qu'ainsi Charlemagne, obligé de faire appel à sa vaillance, ne lui refusera plus Angélique, la belle Sarrasine qu'il aime.

Peut-être pensera-t-on que, dans ces conditions, les caractères sont, non pas renouvelés, mais déformés, et que Boiardo n'a guère plus de respect que Pulci pour son sujet? — En ce qui concerne l'ironie, l'humour, il y en a certes, et beaucoup, dans le *Roland amoureux*; une pointe de bouffonnerie même n'en est pas absente; mais à la gaîté un peu débraillée de l'irrévérencieux florentin succède le sourire de l'homme du monde, de l'homme sensé qui se rend compte mieux que personne des exagérations et des enfantillages de sa fable. Il ne prend pas un instant au sérieux les fantaisies de son imagination, et se sent d'autant plus à l'aise pour en tirer des effets comiques, que personne ne peut le soupçonner de vouloir bafouer ses héros; au contraire, il a pour eux une affection visible, car ce qu'il glorifie sous leurs noms — et cela de très bonne foi, — ce sont les vertus du parfait chevalier, la valeur, la loyauté, la courtoisie, l'amour.

Quant aux caractères, on ne peut dire que Boiardo ait trahi ceux qu'il empruntait à la tradition. Son Charlemagne a plus de tenue, sinon toujours plus de majesté, que celui de Pulci; Renaud est aussi moins turbulent, moins impertinent avec le vieil empereur que chez les romanciers antérieurs; Roland lui-même n'est pas devenu un amoureux quelconque. Dans son cœur de guerrier un peu farouche, plus habitué à rompre des lances qu'à courtiser les dames, l'amour produit exactement les effets que l'on peut attendre : cet intrépide et ce vaillant devient, auprès d'Angélique, la timidité, la mala-

dresse personnifiée, et il s'expose à plus d'une raillerie méritée :

> Turpin, che mai non mente di ragione,
> In cotale atto il chiama un babïone [1].

Angélique, véritable protagoniste de tout le poème et création originale de Boiardo, est, avec son irrésistible beauté, le type de la femme coquette, adroite, enjôleuse et changeante. Tous ces caractères sont profondément humains, finement observés par un psychologue désabusé, à qui son expérience a enseigné que l'amour n'est qu'illusion. Et à combien d'autres personnages n'a-t-il pas su prêter une physionomie intéressante? C'est Roger, fleur de courtoisie et de grâce juvénile, c'est Brunello l'agile et hardi voleur, et encore le plaisant Astolfo, Brandiamante et Marfisa, les vierges guerrières, et plus de vingt autres, dont Boiardo a peuplé les 69 chants de son poème.

Le succès du *Roland amoureux* fut considérable, et son action sur la poésie narrative immédiate. On peut la vérifier déjà dans un poème à peu près contemporain et beaucoup moins original, le *Mambriano*, de Francesco Bello, surnommé l'Aveugle de Ferrare; mais surtout l'œuvre la plus brillante de la Renaissance au XVIe siècle, l'*Orlando furioso* de l'Arioste, ne sera guère qu'une continuation de l'*Innamorato*. Car Boiardo laissa son poème inachevé : il en avait terminé deux parties en 1482, et travaillait à la troisième, lorsque la descente de Charles VIII en Italie (1494) lui fit tomber la plume des mains. La

1. Parte II, c. XIX, st. 50. « Turpin (l'historien imaginaire sur le compte duquel les auteurs de poèmes chevaleresques mettent libéralement toutes les naïvetés ou les malices de leurs récits), qui ne ment jamais, dit qu'en agissant ainsi (avec trop de discrétion) il se conduisit comme un serin. »

douleur qu'il ressentit en présence de l'invasion étrangère est tout à l'honneur de sa clairvoyance et de son patriotisme. Il eut la vision nette des malheurs qui allaient se déchaîner sur la péninsule : c'en était fait de cette paix féconde à la faveur de laquelle les arts et les lettres avaient pris, en moins d'un demi-siècle, un si admirable essor! Le poète remettait à des jours plus heureux la suite de son récit, et il mourut presque aussitôt. C'est à l'Arioste qu'il était réservé de reprendre, au point où Boiardo l'avait laissée, la trame de son roman : ce nouvel enchanteur devait rappeler à la vie tout ce monde enfanté par l'imagination charmante du comte de Scandiano, et que les malheurs de l'Italie avaient brusquement replongé dans le néant.

Deux choses ont nui à la réputation de Boiardo : d'une part, la gloire d'un continuateur — l'Arioste — qui forcément l'éclipsa ; de l'autre, la forme un peu fruste de son poème, une langue, un style dont la rudesse, qui ne manque pourtant pas de saveur, déplut aux puristes toscans de la génération suivante. On éprouva le besoin de récrire son poème, et ces remaniements (celui de Francesco Berni parut en 1541, celui de Ludovico Domenichi en 1545) firent oublier l'original. On peut dire cependant que, en dépit d'un style plus alerte et plus châtié, ils le trahissaient.

IV

Le mouvement de Renaissance se propageait au sud comme au nord : à Naples aussi bien qu'en Lombardie, les arts et la poésie recevaient les encouragements de princes avides de gloire et de gentilshommes lettrés.

Mais là, ce n'est plus l'âme même du peuple, ce n'est plus son imagination et sa langue, comme à Florence, qui donnent le ton et font l'unité des œuvres ; on s'efforce d'écrire en toscan, sans y réussir entièrement, et le dialecte local, de gré ou de force, reprend ses droits. L'antiquité, la poésie florentine et les traditions populaires fournissent la matière et la forme de la littérature, mais ces divers éléments ont quelque peine à se fondre dans l'atmosphère factice d'une cour, et surtout d'une cour étrangère. Car Naples n'échappait pas à la domination de princes venus du dehors. Vers le milieu du xve siècle, une dynastie aragonaise succédait à la dynastie angevine. Alphonse et Ferdinand Ier d'Aragon, types accomplis, le second surtout (1423-1494), du tyran de la Renaissance, surent du moins faire de Naples un grand centre d'activité artistique et littéraire. Vers la fin de sa vie, Ferdinand, devenu l'ami de Laurent de Médicis, eut pour préoccupation dominante d'acclimater à Naples l'art florentin. On sait déjà que l'humanisme fleurit sous son règne avec A. Beccadelli et G. Pontano ; il reste à parler des écrivains napolitains qui, à la même époque, ont écrit en italien des œuvres dignes de mémoire.

Tommaso dei Guardati, plus souvent désigné sous le nom familier de Masuccio de Salerne, est, avec le Bolonais Sabbadino degli Arienti, auteur des *Porretane*, le meilleur imitateur de Boccace qu'ait produit le xve siècle. Ses contes, dédiés chacun à quelque grand personnage de la cour de Naples, paraissent avoir été composés entre 1460 et 1470 ; ils furent divisés en cinq livres. Le premier est consacré à la satire du clergé, et dès le début on voit combien le ton de Masuccio est éloigné de la raillerie indulgente et sceptique de Boccace : il est âpre et violent ; les farces dont ses gens d'Église sont victimes

ont quelque chose de féroce, comme cette histoire de moine galant assassiné, dont le cadavre attaché sur un étalon, la lance en arrêt, sert à l'ébaudissement de toute la ville de Salamanque. Le même défaut de délicatesse apparaît d'une façon choquante dans les contes d'amour, mais cette rudesse même est instructive, et permet de mieux apprécier, par comparaison, la fine bonhomie qui caractérise les joyeusetés florentines. A l'exemple de Boccace, Masuccio introduit d'ailleurs quelque variété dans son œuvre : la quatrième décade contient des histoires passionnées et tragiques, comme la quatrième journée du *Décaméron*, et la cinquième est réservée aux exemples de magnanimité (dixième journée de Boccace). A d'autres égards encore on reconnaît l'imitation, souvent maladroite, du célèbre conteur florentin ; mais les récits de Masuccio valent surtout par le naturel et la simplicité, lorsque l'auteur ne cherche pas à forcer son talent. La même observation s'applique à son style, constamment alourdi par l'usage prétentieux des longues périodes chères à Boccace ; dans les dialogues et les descriptions familières, il retrouve sa vivacité, à laquelle ne nuit pas un certain coloris dialectal.

L'usage du dialecte, dans l'imitation des refrains populaires, est particulièrement remarquable dans la poésie lyrique napolitaine du XVe siècle. De grands seigneurs lettrés, Francesco Galeota (m. 1497), Pietro Jacopo de Jennaro (m. 1508), composent des « strambotti » (strophes de six ou plus souvent de huit vers), où ils s'appliquent, comme Laurent de Médicis et ses amis, à reproduire l'inspiration et le langage des chants aimés du peuple. Cependant sous la plume de ces poètes aristocratiques, fervents admirateurs de Pétrarque, à l'imitation duquel ils s'efforcent souvent de « toscaniser », le *stram-*

botto devient bientôt un genre savant, qui par le contenu diffère peu du sonnet. Un célèbre poète et improvisateur de ce temps, Serafino Ciminelli (1466-1500), que le lieu de sa naissance, Aquila, permet de rattacher au groupe des écrivains méridionaux, mais qui recueillit des applaudissements d'un bout à l'autre de l'Italie, a fait du *strambotto* l'usage le moins simple et le moins naïf. Son nom est resté attaché à un style dont l'artifice principal consiste à raisonner sur les métaphores comme sur des réalités, et à en tirer les conséquences les plus inattendues : il pleure, et ses larmes forment un ruisseau où les troupeaux viennent se désaltérer; il brûle d'amour, et le feu qui le consume le fait briller comme une luciole, ce qui, la nuit, lui permet de guider les pas du pèlerin égaré; ses soupirs sont capables de gonfler la voile du navigateur, à moins que son souffle brûlant ne fasse tomber morts à ses pieds les oiseaux imprudents qui passent devant lui !

Ces jeux d'esprit, dont l'excentricité ne sera guère dépassée, quelque cent vingt ans plus tard, par le célèbre chevalier Marin, étaient alors fort à la mode. Le Ferrarais Tebaldeo (p. 189) les cultivait avec le plus grand succès, et un poète plus délicat, né à Barcelone, mais dont toute la vie se déroula sur les bords du golfe de Naples, Benedetto Cariteo (de son vrai nom Gareth, 1450-1514), sacrifia lui aussi à ce mauvais goût. Son mérite véritable est d'avoir su, à l'occasion, s'inspirer d'un art plus sobre, plus classique, d'un sentiment plus personnel. Au milieu de toute cette rhétorique creuse, tranchent fortement par leur rudesse tragique les vers qu'un conspirateur napolitain, Giannantonio Petrucci, composait dans sa prison en attendant la mort (1486).

Mais le plus grand poète de Naples, aux environs de

l'année 1500, fut Jacopo Sannazzaro (1458-1530), dont l'existence se partage en deux périodes bien distinctes : fidèlement attaché par les liens de la reconnaissance et d'une affection sincère aux princes d'Aragon, aux côtés desquels il guerroya en Toscane et à Otrante, il suivit dans son exil en France le dernier d'entre eux, quand Naples tomba sous la domination directe de l'Espagne ; il ne rentra dans sa patrie qu'après avoir fermé les yeux de son maître (1504). Dès lors il vécut solitaire dans sa villa de Mergellina, profondément affligé de l'irrémédiable décadence qui frappait Naples en plein essor, et se consacra tout entier à la poésie, à l'étude, à la piété, exemple trop rare alors, parmi les lettrés, de dignité et de fidélité à la mémoire de souverains déchus. Membre de l'Académie Pontanienne et poète latin délicat, c'est aux œuvres en langue vulgaire composées dans sa jeunesse que Sannazar doit surtout la place distinguée qu'il occupe dans la littérature italienne de la Renaissance : quelques pièces burlesques, d'un tour purement populaire, pleines d'allusions aux événements du jour et de développements capricieux ; des « farces », c'est-à-dire des représentations scéniques, dont la forme métrique est encore un emprunt à la muse du peuple, mais dont le ton est haussé, par la noblesse des allégories et du style, à la splendeur des fêtes de cour ; des poésies amoureuses dans le goût de Pétrarque ; enfin et surtout l'*Arcadia*.

Ce titre est celui d'un roman pastoral, que Sannazar écrivit avant 1489, et compléta de 1502 à 1504 ; il y joue lui-même le principal rôle, sous le nom de Sincero : désespéré des dédains dont son amour est l'objet, Sincero cherche un asile en Arcadie ; là, il se mêle à la vie des bergers et décrit leurs mœurs. Plus tard, il revient dans son pays natal, apprend la mort de sa belle, et exhale

une dernière plainte. Ce cadre n'est qu'un prétexte à tableaux idylliques en prose, et à dialogues bucoliques en vers, où le poète s'est à peu près borné à faire une sorte de mosaïque de réminiscences et d'imitations de Théocrite, de Virgile, d'Ovide, de Calpurnius; il doit beaucoup aussi à l'*Ameto* de Boccace, où des scènes analogues étaient aussi décrites en prose mêlée de vers. A ces divers emprunts Sannazar n'a pas su donner cet accent personnel et ce sens exquis de la forme qui assuraient aux Stances du Politien une espèce d'originalité; il n'a pas cherché, comme Pontano, à semer un peu de réalisme dans ces tableaux antiques : la vie de ses bergers, leurs sentiments, les paysages au milieu desquels ils évoluent, encore qu'on y reconnaisse la nature napolitaine, tout est conventionnel, tout est vu à travers les peintures des maîtres de l'églogue. En dépit du voile de mélancolie dont Sannazar enveloppe toute son œuvre, et qui lui appartient en propre, l'*Arcadia* manque d'agrément pour un lecteur moderne; mais les contemporains apprécièrent hautement cette docte poésie. Le succès en fut considérable, et le genre pastoral, si goûté des Italiens, en reçut une consécration nouvelle.

L'importance de l'Arcadie est donc surtout historique. Sannazar n'a pas eu la bonne fortune de façonner une strophe agile comme « l'octave », que le Politien transmit à l'Arioste déjà si finement ouvrée; la forme de ses églogues est lourde et monotone. Mais l'influence dominante de Boccace dans la composition, dans la description, dans les majestueuses périodes, dont les sinuosités ne se déroulent pas sans effort, marque un point de départ nouveau dans l'histoire de la prose vulgaire : l'élément populaire, le coloris dialectal, encore si notables chez Masuccio, disparaissent entièrement, et la règle fonda-

mentale du style devient l'imitation des grands Florentins du XIVe siècle.

Sannazar fut peut-être meilleur poète dans ses églogues latines qui mettent en scène des pêcheurs (*Piscatoriæ*), et dont on vante la grâce virgilienne, ou dans l'œuvre de ses dernières années, *De partu Virginis* (1526); cependant le mélange des fictions païennes et des mystères chrétiens constitue un contraste choquant à nos yeux. D'ailleurs tous les raffinements de l'humanisme n'étaient plus dès lors que des curiosités; car l'Italie tournait de plus en plus ses pensées vers les réalités actuelles, et son art, avant de s'immobiliser dans la rigidité des formes classiques, devait s'animer d'une vie nationale.

CHAPITRE IV

LA PROSE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIe SIECLE

Dans la première moitié du xvie siècle, l'intimité des Italiens avec l'art et la pensée antiques, porte ses fruits : l'imagination, la sensibilité, la raison, façonnées à cette grande école de l'humanisme, sont parvenues à une pleine maturité. La personnalité de l'artiste ou du penseur est complètement formée, dégagée de toute servitude : elle est purement italienne. Le sentiment de l'art, la recherche du beau dominent tout, mais n'étouffent rien : l'Arioste peut, en des chants consacrés à célébrer des exploits imaginaires, s'abandonner librement à sa verve, sans autre préoccupation que de plaire; mais un Machiavel, un Guichardin, un Castiglione, sans rien sacrifier de leur souci de la forme, s'appliquent surtout à observer la vie, dans le passé et dans le présent, avec une clairvoyance parfaite, pour en dégager des leçons pratiques.

I

Né à Florence le 3 mai 1469, Niccolò Machiavelli ne reçut pas une éducation d'humaniste; dès sa jeunesse il se voua à la pratique des affaires publiques. A vingt-neuf ans, il obtint un emploi de secrétaire auprès de la Seigneurie de Florence, et le conserva jusqu'au jour où le retour des Médicis (1512) mit fin au régime républicain restauré par Savonarole. Dans cette première période de sa vie, Machiavel se trouva donc directement initié aux questions de politique intérieure et extérieure; il eut toute facilité pour étudier de près les problèmes les plus variés de gouvernement, d'administration, de finances, d'organisation militaire et de diplomatie. Diverses légations lui permirent d'observer également ce qui se passait hors de sa ville natale ; car il fut envoyé auprès de Catherine Sforza, comtesse d'Imola et de Forlì, de César Borgia, duc de Valentinois (dont les efforts pour se constituer une principauté en Romagne l'intéressèrent au plus haut point), à Venise, à Rome, en France à quatre reprises, auprès de Louis XII, et en Allemagne auprès de Maximilien Ier. Il se convainquit de la nécessité d'enlever aux mercenaires la défense des libres institutions de Florence pour la confier aux citoyens armés, et consacra une bonne partie de ses efforts à réaliser cette grande pensée de toute sa vie. Les remarques qu'il était amené à faire ainsi peu à peu étaient consignées dans une série de rapports fort curieux, où, en dépit d'inexactitudes inévitables, se révèle la singulière acuité de son observation ; l'écrivain s'efforce déjà, non sans succès, de donner à ses idées la précision et le relief nécessaires; il s'essaie même à rédiger une chro-

nique rimée des événements dont il a été spectateur (*Decennale primo*, 1504; *Decennale secondo*, interrompu en 1509), et ces compositions peu poétiques nous apprennent du moins ce qu'on chercherait en vain dans ses rapports d'affaires : la douleur qui l'étreint à la vue des maux dont souffre l'Italie, son penchant à l'ironie ou même au sarcasme, et sa confiance illimitée dans la puissance de la politique pour remédier à tout.

Lorsqu'en 1512 une conspiration renversa le gonfalonier Pier Soderini, et rendit le pouvoir aux Médicis, Machiavel perdit son emploi de secrétaire, et dut se retirer avec sa nombreuse famille à San Casciano, où il vécut dans la gêne pendant quelques années. Mais ce qui lui coûta le plus, après ces quatorze ans d'activité incessante, ce fut d'être réduit à l'oisiveté, — épreuve bienfaisante, qui mûrit son génie par la réflexion et l'étude, et d'où sortirent coup sur coup le *Prince*, les *Discours sur Tite-Live* et les dialogues sur l'*Art de la guerre*. Le secrétaire de la Seigneurie de Florence fait alors la théorie de ses expériences.

Le *Prince* nous révèle les préoccupations politiques qui agitaient Machiavel en 1513 : pour chasser les « barbares » établis dans la péninsule, il fallait qu'un homme réussît à constituer, à tout prix, un État assez fort pour devenir le centre de la résistance nationale et réaliser l'unité de la patrie. Ce libérateur, Machiavel l'attend, il le cherche avec une sorte d'angoisse, et l'appel qu'il lui adresse, au nom de l'Italie esclave, est d'une éloquence, d'une chaleur, d'une beauté, qui n'a guère été surpassée. Le livre n'est que l'analyse minutieuse des conditions dans lesquelles paraissaient alors possible la création et le développement d'un État de ce genre Tous les moyens sont bons pour y parvenir : sans doute

le prince doit posséder certaines qualités, mais il lui suffit souvent d'en avoir les apparences, et à l'occasion la violence ou la trahison seront ses armes. Qu'il tâche de ne pas se faire haïr; mais il vaut encore mieux être craint qu'aimé, et il y a souvent un intérêt supérieur à se montrer sans pitié, ou même à violer les promesses faites (ch. XVII et XVIII). Toutes ces considérations, déduites avec une logique impeccable, et appuyées d'exemples nombreux, constituent ce qu'on appelle le « machiavélisme », en vertu duquel l'auteur parle, sans gêne apparente, de « belles vengeances » et de « vertueuses trahisons [1] ».

Cette immoralité politique a fait scandale, et a valu au nom de Machiavel la plus triste réputation. Mais s'il est vrai que ces préceptes sont odieux, il n'est pas équitable de prétendre que Machiavel les ait érigés en doctrine. Le problème qu'il se pose, et qu'il retourne en tous sens avec une implacable rigueur de raisonnement, est plus particulier, plus limité qu'on ne le croit communément : il se place sur le terrain des faits contemporains et de l'action immédiate, non sur celui des principes éternels; son enquête a un caractère nettement scientifique, et, comme telle, elle demeure étrangère à la morale. Le chirurgien, qui n'hésite pas à entreprendre une opération désespérée, n'a pas un instant la pensée que les pratiques dangereuses auxquelles il se livre doivent être généralisées. Lui oppose-t-on que « La fin justifie les moyens » est un précepte immoral? De même Machiavel s'est convaincu que l'Italie, dans l'état où il la voyait, pouvait encore être sauvée si un prince adoptait telle ou telle

1. On sait que, pour les contemporains de Machiavel, la *virtù* ne désigne nullement ce que nous appelons *vertu*, mais simplement le déploiement de l'énergie individuelle, l'aptitude à l'action.

ligne de conduite, faute de quoi la ruine était certaine; et la vérité est que la décadence politique de l'Italie se précipita, ce prince ne s'étant pas trouvé : César Borgia, que Machiavel avait vu à l'œuvre, et dont le souvenir est présent à chaque page du livre, était mort en 1507; Julien de Médicis, dernier fils de Laurent, en qui l'auteur mit un instant son espoir, mourait en 1516; le neveu de celui-ci, Laurent, à qui Machiavel découragé dédia son ouvrage, sans en attendre autre chose qu'un peu d'argent — encore fut-il déçu! — disparaissait à son tour en 1519, et le *Prince* resta inédit jusqu'en 1531.

Les *Discours* sur la première décade de Tite-Live, commencés avant le *Prince*, mais terminés plus tard, renferment à peu près les mêmes idées sous une forme différente. C'est une série de dissertations, parfois un peu décousues, inspirées à Machiavel par la lecture de l'historien latin ; elles roulent sur les sujets auxquels sa pensée s'attachait le plus volontiers : la fondation des États, les causes habituelles de leur ruine, et les moyens propres à les en défendre. Convaincu qu'un souverain absolu peut seul présider à la naissance et à l'organisation politique d'une cité forte, Machiavel estime en retour qu'un régime de liberté est plus propre à conserver leur solidité et leur souplesse aux institutions, car il permet de les adapter graduellement aux besoins sans cesse renouvelés des peuples, et seul il fait appel à la collaboration de tous les citoyens pour veiller au salut commun. La république idéale de Machiavel est un gouvernement où l'élément populaire, avide de progrès mais turbulent, est contre-balancé par une oligarchie naturellement conservatrice. D'ailleurs il n'envisage à aucun moment les intérêts des diverses classes de citoyens ni ceux des particuliers : le bien de l'État est sa seule préoccupation;

tout s'efface devant elle; rien n'a de valeur que par rapport à cet intérêt unique. Les sentiments et les scrupules les plus respectables doivent lui être impitoyablement sacrifiés; la religion, par exemple, n'attire l'attention de Machiavel qu'autant qu'elle peut servir à gouverner.

Avec tout ce qu'elle comporte de dur et d'immoral, cette conception de la politique a pourtant sa grandeur : il est impossible d'imaginer un culte plus absolu de la chose publique, joint à une confiance plus illimitée dans les ressources de l'intelligence et de la volonté humaine Machiavel ne tient aucun compte — et c'est là sa principale erreur — de certaines forces qui constituent une si large part de la politique moderne : la prospérité des nations fondée sur leur développement économique, la volonté des peuples mieux informés de leurs droits, l'autorité morale que donne à un gouvernement le respect de la justice. Pour lui, le génie politique de l'homme — d'un homme — doit suffire à prévoir et à surmonter tous les obstacles; et si, ayant tout fait pour réussir, il échoue, Machiavel ne sait voir dans cet insuccès que l'intervention d'une puissance mystérieuse qu'il appelle la Fortune.

Pour déjouer les trahisons de cette force jalouse, la précaution la plus essentielle semblait être la constitution de milices recrutées parmi les citoyens eux-mêmes. Cette idée, longuement indiquée déjà dans le *Prince* et les *Discours*, est reprise dans un ouvrage particulier, les dialogues sur l'*Art de la guerre*, en sept livres. Renonçant à exposer ici ses réflexions en son propre nom, l'auteur donne la parole à un homme du métier, Fabrizio Colonna; il imagine un entretien dans les célèbres Orti Oricellari (jardins des Rucellai), où se réunissait alors une société d'érudits, de lettrés, de poètes, et que

Machiavel, se rapprochant peu à peu des Médicis, fréquenta régulièrement de 1516 à 1522. Bien qu'un pareil livre, par la nature même de son sujet, fût condamné à vieillir assez vite (par exemple, l'importance des armes à feu y est méconnue), Machiavel a déployé dans son traité d'art militaire une faculté d'intuition d'autant plus surprenante qu'il n'avait en la matière aucune compétence personnelle.

De la pratique des affaires publiques, l'ancien secrétaire de la Seigneurie s'était élevé à la théorie ; il n'avait plus qu'un pas à faire pour passer de la théorie à l'histoire. Il s'y essaya vers 1520, en composant une vie de Castruccio Castracani, aventurier qui se rendit maître de Lucques, et mourut en 1328 ; mais c'est moins une histoire véritable qu'une sorte de roman historique, car les faits les mieux établis y sont librement modifiés, et la source favorite de Machiavel est la vie d'Agathocle par Diodore de Sicile. Castruccio n'est ici qu'un prétexte, un exemple, destiné à mettre en action quelques-unes des théories chères à l'auteur. Néanmoins cet essai témoignait hautement de ses aptitudes pour l'histoire proprement dite, et peut-être ne fut-il pas étranger à la décision en vertu de laquelle lui fut confié, à la fin de 1520, le soin d'écrire l'histoire de Florence. L'instigateur de cette mesure fut le cardinal Jules de Médicis, auquel l'œuvre fut en effet dédiée en 1525 ; le cardinal était alors devenu le pape Clément VII.

Le plan adopté dans la composition de ces huit livres révèle une conception large du sujet, et une vue très nette de ses grandes lignes. L'événement central, pivot de ce grand drame historique, est la supériorité définitivement conquise par la famille des Médicis en la personne de Cosme l'Ancien, quand celui-ci, exilé de Florence, y fit

en 1434 une rentrée triomphale (fin du livre IV). Les faits antérieurs à cette date sont résumés, pour l'ensemble de la péninsule, dans le livre I, et pour les révolutions intérieures à Florence dans les livres II-IV; les quatre livres suivants nous font assister aux vicissitudes, désormais inséparables, de Florence et de l'Italie après 1434; le huitième, entièrement consacré à Laurent le Magnifique, s'achève avec sa mort, laissant entrevoir les discordes entre États italiens, qui allaient suivre la disparition de cet arbitre de la paix, et leur conséquence fatale, l'ingérence étrangère.

Le détail du récit, comme le plan général, met constamment en lumière l'enchaînement logique des événements. Machiavel ne croit pas à l'intervention de la Providence dans les affaires humaines : c'est dans les institutions et dans l'usage qu'en font les hommes qu'il trouve l'explication des révolutions, des victoires et des défaites. Ainsi l'histoire, dégagée de l'étroite méthode des vieilles chroniques, s'élève d'un coup d'aile à l'interprétation des lois qui régissent la vie des peuples : elle devient une philosophie de la politique, et, pour Machiavel, la vérification des théories qu'il professa toute sa vie. Conception originale et féconde, mais dangereuse, car elle expose l'historien à négliger les détails qui ne rentrent pas dans son système, ou à en fausser la portée et la signification. Machiavel ne s'intéresse pas aux faits pour eux-mêmes, et l'on s'en aperçoit à sa façon arbitraire d'utiliser ses sources : précurseur à tant d'égards de la méthode historique moderne, il n'a cependant pas saisi l'importance d'une sévère critique des témoignages.

Telle qu'il l'a comprise, l'histoire est un art au moins autant qu'une science; par le mérite de la forme, on peut même dire que Machiavel en a fait une œuvre d'art.

Sans se draper, comme les humanistes, dans la toge de Tite-Live — son récit est toujours animé, et vise à la précision plus qu'à l'ampleur, — il lui arrive de s'arrêter avec complaisance sur certains épisodes, de tracer les portraits en pied de divers personnages et de composer en leurs noms de véritables discours ; mais ce ne sont pour lui que des occasions d'intervenir dans son récit, pour y donner son avis motivé sur les hommes et leur conduite; aussi s'applique-t-il moins à y faire étalage de qualités oratoires, qu'à y enfermer une appréciation d'ensemble sur certaines crises importantes. Le style d'ailleurs n'est pas une des moindres beautés des *Histoires florentines*; depuis les tâtonnements de ses débuts, les progrès de l'écrivain avaient été continus, de ses premiers rapports au *Prince*, des *Discours* à sa grande histoire. Les expressions populaires, qui abondent dans ses lettres, s'unissaient d'abord assez gauchement à certains latinismes, dont l'usage passait alors pour inséparable du style noble; peu à peu ces éléments disparates se sont fondus : ils forment dans sa dernière œuvre une trame harmonieuse et forte, dont le fond est la langue colorée, expressive, de Florence, nuancée seulement de majesté romaine dans la structure savante des longues périodes, encombrées d'incidentes et un peu massives; les latinismes sont rares dans la syntaxe proprement dite, et même dans le vocabulaire. Cet heureux équilibre ne devait que trop vite être détruit au profit d'artifices plus savants, aux dépens du naturel et de la propriété [1].

1. Machiavel a encore laissé d'autres écrits, dont il n'a pas été question ici, notamment une sorte de satire allégorique en tercets, l'*Asino d'oro*, une nouvelle en prose, un dialogue sur la langue italienne, et surtout une célèbre comédie, la *Mandragore*. Je reviendrai sur ces derniers ouvrages, en particulier sur la comédie, dans les chapitres suivants.

Machiavel avait peu à peu repris sa vie active au service de sa patrie; mais pour s'être trop rapproché des Médicis, il eut la douleur de se voir tenu à l'écart, comme suspect, lorsque, en 1527, ceux-ci furent chassés une seconde fois de Florence, et que les institutions républicaines y furent restaurées. Il mourut la même année, le 22 juin, laissant sa femme et cinq enfants dans un état voisin de la misère, sans avoir pu continuer son histoire, comme il en avait l'intention. Un autre écrivain politique, dont le souvenir est inséparable du sien, reprit son récit au point où il l'avait laissé : ce fut Guichardin.

II

La carrière de Francesco Guicciardini (1483-1540) présente plus d'une analogie avec celle de son illustre devancier et compatriote. Formé, comme Machiavel, à l'école de la politique active et de l'observation directe, Guichardin applique un jugement sûr et pénétrant à l'étude de la vie publique tant en Italie qu'à l'étranger. Investi des fonctions de la plus haute importance — ambassadeur auprès de Ferdinand le Catholique dès 1512, un peu plus tard gouverneur de Reggio, de Parme, puis de Romagne, et lieutenant général des troupes pontificales, — il acquit une profonde expérience des affaires, et en consigna les résultats dans de précieux « Ricordi ». L'échec de sa politique anti-impériale et la révolution florentine de 1527 le condamnèrent quelque temps à l'inaction; mais avec le rétablissement des Médicis (1530), il retrouva une situation digne de son mérite, jusqu'au jour où le jeune duc Cosme Ier, dont il avait favorisé l'avènement (1537), dans l'espoir de jouer près

de lui un rôle prépondérant, repoussa ses services. Réduit à un repos forcé, il mit ses loisirs à profit pour composer sa grande *Histoire d'Italie.*

A ces analogies superficielles il faut opposer des différences caractéristiques. Si Guichardin continue et perfectionne en politique le réalisme de Machiavel, il le pousse jusqu'au cynisme, en ce sens qu'il ne le subordonne à aucune grande idée, et ne le tempère par aucune généreuse illusion. Pour lui, le but suprême des actions humaines est l'intérêt particulier, et il esquisse de la sagesse politique une théorie qui ramène la prudence parfaite à l'art de savoir, en toute circonstance, tirer son épingle du jeu. Aussi le voit-on, malgré ses sympathies déclarées pour un gouvernement républicain, servir sans embarras les Médicis, y compris ce triste Alexandre, qui tomba en 1537 sous le poignard de Lorenzino, et dont Guichardin ne craignit pas de se faire l'avocat auprès de Charles-Quint. Ainsi la démoralisation, dont l'œuvre de Machiavel fournit déjà tant d'indices inquiétants, devient plus profonde, plus incurable avec Guichardin : Machiavel a encore une foi — dans une politique qui pourrait sauver l'Italie; il foule aux pieds les principes de la morale la plus élémentaire, mais il ne le fait que dans un intérêt sacré. Guichardin est trop sceptique pour se repaître d'illusions; il renonce même à lutter pour ses idées les plus chères : « Il y a trois choses, dit-il, que je voudrais voir avant de mourir, mais quand je vivrais très longtemps, je crois bien que je n'en verrais aucune : c'est d'abord un régime républicain bien organisé à Florence, puis l'Italie délivrée de tous les barbares, enfin le monde affranchi de la tyrannie de prêtres scélérats. » Convaincu qu'il ne verra rien de tout cela, et satisfait d'avoir exprimé pour lui-même son idéal politique, il songe

posément à ses intérêts particuliers, sans qu'aucune considération l'en détourne.

A cet affaiblissement de la conscience politique correspond une merveilleuse intelligence : homme d'action, Guichardin est supérieur à Machiavel; il lui est à peine inférieur comme écrivain. Son œuvre est considérable, mais tout entière posthume : quelques années après sa mort, fut publiée son *Histoire d'Italie*, ainsi que les observations sur son ambassade en Espagne, et un certain nombre de ses « Ricordi politici e civili »; la seconde moitié du XIXe siècle seulement a vu paraître le reste de ses écrits, en dix volumes.

A vingt-six ans, il composait une histoire de Florence, depuis la révolte des « Ciompi » (1378) jusqu'en 1509, et déjà l'on y admire une maturité de jugement surprenante, et une méthode sévère, malgré ce qu'il y a de superficiel, et parfois d'inexact dans la première partie du récit. Cet essai juvénile permet d'apercevoir, sans plus tarder, par où Guichardin surpassera Machiavel : il ne dédaigne pas sans doute de commenter les événements, en des réflexions qui dénotent un sens politique profond; mais il s'intéresse davantage aux faits eux-mêmes et à leur interprétation exacte; il se défie des idées générales, qui risquent de fausser l'appréciation de la réalité; en un mot, le sens critique est sa faculté maîtresse. Cette disposition de son esprit se manifeste d'une façon frappante, par opposition à la méthode de son grand émule et ami, dans les trente-neuf *Considérations* qu'il a consacrées à l'examen des discours de Machiavel sur Tite-Live : sa pensée, éminemment pratique, relève avec force que l'exemple et l'autorité des Romains ne sauraient s'appliquer à la situation toute différente de l'Italie du XVIe siècle, et fait ressortir combien il est vain d'agiter certains problèmes qui ne se

posent plus, ou ne se posent pas dans les mêmes termes.

Un réalisme identique inspire les « Ricordi » — réflexions, et parfois véritables dissertations détachées, au nombre de quatre cents et plus, où Guichardin a résumé le fruit de son expérience et de ses méditations. Cette œuvre, la plus suggestive de l'auteur, est surtout connue par l'espèce de cynisme inconscient avec lequel Guichardin y distingue et y oppose constamment sa conduite, ou celle de son « sage », basée sur le seul intérêt personnel, et ses opinions — on n'ose dire ses principes. « Mon intérêt particulier, écrit-il, m'a mis dans l'obligation de m'attacher à la puissance des gens d'Église ; sans cela, j'aurais aimé Martin Luther autant que moi-même. » Les réflexions de ce genre abondent, et jettent une lumière crue sur la mentalité de la génération qui vit, avec une sorte d'indifférence, s'effondrer les institutions à la faveur desquelles s'était épanouie la Renaissance. Mais si l'on plaint cette brillante civilisation d'avoir été si mal défendue par ses représentants les plus distingués, on ne peut s'empêcher d'admirer la parfaite lucidité de leur esprit, et la maîtrise avec laquelle ils traduisaient leur pensée : l'expression en est simple, lumineuse, saisissante. Les « Ricordi », malgré le décousu que comporte le genre, sont vraiment à cet égard une œuvre d'art accomplie, la plus moderne qui soit sortie de la plume de Guichardin.

Nous lisons avec moins d'intérêt, malgré le grand effort de synthèse qu'ils supposent, ses discours politiques, dans lesquels il s'est exercé à caractériser, sous une forme oratoire, la situation de l'Italie à certains moments de son histoire, ou encore les deux livres de dialogues sur le gouvernement de Florence : Guichardin y a exprimé ses préférences pour une constitution où se

trouveraient mêlées, et tempérées l'une par l'autre, les dispositions les plus heureuses des gouvernements monarchique, oligarchique et démocratique, à l'instar de la république de Venise, dont un autre Florentin, Donato Giannotti, exaltait vers le même temps l'organisation. Guichardin n'était donc pas incapable, à l'occasion, de sacrifier à de pures discussions académiques; mais ce n'était pour lui qu'une récréation, sans aucune influence sur la direction de sa vie et de sa pensée politique.

L'*Histoire d'Italie* de Guichardin reste le monument le plus considérable de la storiographie de la Renaissance, après les Histoires florentines de Machiavel, qu'elle continue depuis 1492 (mort de Laurent le Magnifique) jusqu'à 1534 (mort de Clément VII). Comme l'indique le titre, l'auteur ne sépare plus les unes des autres les destinées des divers états de la péninsule, et, bien qu'il suive l'ordre des années, il s'applique à rendre sensible l'enchaînement logique des faits. Son information est remarquablement sûre et précise. Non seulement il avait vu se dérouler sous ses yeux une partie des événements qu'il raconte, mais il a consulté toutes les sources qui étaient à sa disposition; il les a contrôlées, et si l'on pouvait lui adresser un reproche sous ce rapport, ce serait seulement de tomber parfois dans une minutie, qui confine à la prolixité. Ce défaut est surtout accusé par la forme synthétique que l'auteur donne à son style, où il enveloppe une multitude d'idées et de faits accessoires dans une longue période, lente à se dérouler; la précision du détail y compense mal l'impression pénible qui se dégage de l'ensemble. Il faut vaincre la répugnance que nous inspire aujourd'hui cette conception du style historique, pour sentir toute la souplesse et la vivacité de la pensée qui circule à travers cette trame pesante.

Ce qui donne un prix particulier à l'histoire de Guichardin, il faut bien le dire, c'est l'importance de la période qui y est décrite; on ne saurait guère imaginer d'événements plus complexes et plus tragiques que ceux de ces quarante années au cours desquelles s'accomplit l'asservissement définitif de l'Italie. Guichardin fait admirablement saisir l'entre-croisement des intrigues, le jeu des passions et leurs contre-coups multiples; mais on lui en veut un peu de conserver, en face de cette déplorable crise, une lucidité aussi parfaite, que n'obscurcit aucune émotion. Il est difficile de ne pas partager à ce sujet l'avis de Montaigne : « De tant d'âmes et d'effects qu'il juge, de tant de mouvemens et conseils, il n'en rapporte jamais un seul à la vertu, religion ou conscience, comme si ces parties là estoient du tout esteinctes au monde... Peut estre advenu qu'il ait estimé aultruy d'après soy. »

Avec Guichardin on en revient donc toujours à la question morale : toute sa science et tout son esprit ne peuvent nous décider à prendre notre parti de son caractère; Machiavel, qui parfois nous révolte davantage, ne produit pas cette impression de malaise. Cependant Guichardin n'est pas méprisable; on ne lui reproche aucune action malhonnête : il a servi avec zèle et fidélité les causes qu'il avait embrassées, même s'il les jugeait médiocres, ou pis. Mais cette absence d'idéal, de désintéressement, de générosité, nous irrite chez un si grand esprit, en qui l'on ne découvre d'ailleurs aucune bassesse d'âme. Pour expliquer ce phénomène, il faut songer à la démoralisation qui se manifestait alors sous toutes les formes en Italie, symptôme — et non cause — de la décadence où sombrait rapidement la civilisation de la Renaissance.

III

Si la politique est une science et un art, la vie de société, dans les cours princières ou dans les cercles de lettrés et d'artistes, eut aussi, au début du XVIe siècle, ses virtuoses et ses théoriciens, qui travaillèrent à en rédiger le code; science aimable, art brillant, dont nous avons quelque peine à comprendre aujourd'hui le sérieux, absorbés que nous sommes par mille préoccupations utilitaires ; mais alors le souci de la beauté, de la grâce et de l'harmonie servait de base à toute conception morale de la vie. Deux écrivains surtout ont contribué, par leurs exemples et leurs ouvrages, à fixer les traits du parfait homme de lettres et du parfait homme de cour; comme tels, ils ont exercé une influence considérable sur leur siècle, même hors d'Italie. Ce sont Pietro Bembo (1470-1547) et Baldassare Castiglione (1478-1529). Type accompli du gentilhomme lettré, élevé à l'école des meilleurs humanistes, le comte B. Castiglione mena l'existence active qui convenait à son rang, au service des marquis de Mantoue dont il était le sujet par sa naissance, et des ducs d'Urbin vers lesquels l'attirait une sympathie naturelle. Il prit part à mainte expédition militaire, et fut chargé d'importantes ambassades, auprès du roi d'Angleterre Henri VIII, à Rome, en Espagne enfin, où la mort le surprit. A cette occasion, Charles-Quint écrivit qu'avec lui disparaissait « un des meilleurs chevaliers du monde », et nous pouvons ajouter, une des figures les plus attachantes et les plus caractéristiques de la Renaissance à son apogée : Raphaël a fait son portrait, Jules Romain dessina son tombeau, et Bembo rédigea son épitaphe. Les devoirs auxquels l'obligeait son service

auprès des princes ne l'empêchèrent pas de composer quelques poèmes, tant en latin qu'en italien, une églogue, *Tirsi*, qui fut représentée à la cour d'Urbin en 1506, et surtout ce traité en quatre livres, écrit de 1514 à 1518, et publié à Venise, chez Alde, en 1528, qui est intitulé le *Courtisan*.

L'auteur y rapporte des entretiens qui auraient occupé pendant quatre soirées consécutives, en 1507, la brillante société réunie autour de la duchesse Elisabeth Gonzague et de sa noble compagne Emilia Pio, dans le palais d'Urbin. Parmi les interlocuteurs, on remarque des noms célèbres dans l'histoire, Lodovico Canossa, qui fut nonce du pape à Paris et ambassadeur de François Ier à Venise, Julien de Médicis, deux membres de la grande famille génoise des Fregoso, Bembo, le cardinal de Bibbiena, et dix autres gentilshommes ou lettrés moins illustres. La conversation roule sur ce thème accepté d'un commun accord : quelles sont les qualités dont la réunion constitue le type accompli de l'homme de cour? Cinq ou six orateurs tour à tour développent leurs idées personnelles et passent en revue les différents aspects du problème, interrompus par les questions et les objections de l'auditoire. Le dialogue, animé et coupé de menus incidents, se déroule avec vivacité ; c'est la peinture fidèle et charmante d'une société en qui l'esprit chevaleresque du temps a reconnu sa plus parfaite image. Le fond, sans doute, est peu original, Castiglione ayant beaucoup emprunté aux moralistes anciens; mais ces emprunts sont merveilleusement d'accord avec le sentiment du siècle. L'imitation s'y allie à l'observation, et l'idéal au réel dans une proportion qu'il est difficile de discerner, tant l'union en est intime. Le type de l'homme de cour accompli, noble, adroit aux exercices du corps et propre

à la guerre, sa profession naturelle, lettré, musicien, connaisseur en peinture, élégant, beau parleur et bon diseur, spirituel, le tout sans aucune affectation, et faisant concourir toutes ces qualités au service de son prince, peut paraître une conception abstraite d'une perfection trop absolue. Il ne faut pas oublier cependant que cet idéal fut vraiment recherché, et en partie réalisé par une élite, au premier rang de laquelle se place Castiglione lui-même. Quoique l'auteur ne figure pas au nombre des interlocuteurs de son dialogue, on peut dire cependant qu'il en est moralement le protagoniste.

Bembo, dont la vie se partagea entre Venise, sa patrie, Ferrare, Urbin, Padoue, et surtout Rome, n'a pas laissé d'œuvre aussi représentative que le *Courtisan*. En 1505, il publiait et dédiait à Lucrèce Borgia des dialogues sur l'amour, *gli Asolani*, du nom d'Asolo, localité de la marche de Trévise, où la scène est placée. Les doctrines qui y sont exposées sous une forme prolixe et pénible, sont un reflet trop direct de celles de Platon, et elles n'avaient qu'un rapport douteux avec la réalité. La même observation s'applique d'ailleurs aux passages du *Courtisan* relatifs à la femme et à l'amour — et sur ce dernier point Castiglione avait précisément donné la parole à Bembo —; il y avait loin de la conception qui voit dans l'amour une ascension de l'âme vers le type éternel de la beauté, et la facilité des mœurs du temps : les amours de Bembo lui-même démentent sa théorie. Au reste, il ne faut pas juger les écrits de cet auteur d'après leur valeur absolue, mais bien d'après l'influence qu'ils ont exercée. Apôtre du cicéronianisme pur en latin, et du pétrarquisme dans la poésie vulgaire, Bembo fut une sorte de prince des lettres, avant de devenir un prince de l'Église. Son esprit ouvert, souple, curieux, se pliait à tous les genres

et excellait à en raisonner; dépourvu d'originalité réelle, il apportait du moins une conscience d'artiste exigeant pour lui-même à l'expression d'idées et d'images d'emprunt. Enfin le charme aristocratique de sa conversation et la sûreté de ses relations lui valurent une autorité personnelle, que peu d'hommes de lettres ont possédée à un égal degré. D'ailleurs sa doctrine littéraire de l'imitation venait à son heure, quand la faculté créatrice des poètes italiens semblait frappée de stérilité. On verra, un peu plus loin, quelle influence il a exercée dans le domaine de la poésie lyrique; il faut noter ici quelles idées il a fait prévaloir dans celui de la prose.

Le style qu'il avait adopté dans les *Asolani*, et les évidentes réminiscences de Boccace qu'on y relève, montraient assez sa volonté de prendre pour modèles les grands écrivains florentins du XIVe siècle. En 1525, il publia sous le titre de *Prose della volgar lingua*, un dialogue en trois livres où était méthodiquement exposée sa théorie de la langue et du style : il retraçait les origines de l'italien — qu'il concevait comme un mélange du latin classique et des idiomes barbares importés par les envahisseurs, — proclamait la supériorité du florentin sur les autres dialectes, et exaltait l'art souverain de Boccace et surtout de Pétrarque, au détriment même de Dante. C'était donc à ces maîtres et à eux seuls, non au langage populaire, parlé journellement en Toscane, que l'écrivain italien devait demander des leçons de grammaire et de style. On voit ce qu'une pareille théorie a de vicieux, puisque, méconnaissant l'autorité, seule légitime, de l'usage, elle y substituait arbitrairement celle d'écrivains morts depuis un siècle et demi. Parmi les amis mêmes de Bembo, beaucoup refusèrent de le suivre sur ce terrain, témoin Castiglione qui, tout en s'inspirant des

grands Florentins, déclarait qu'étant Lombard il ne rougissait pas d'écrire en lombard. Ce n'était guère qu'une boutade, mais significative, surtout à une époque où les polémiques sur la véritable définition de la langue italienne atteignaient toute leur acuité.

La question n'était pas nouvelle; Dante s'en était déjà préoccupé. Mais depuis que toute une série de chefs-d'œuvre l'avait pratiquement résolue au profit du florentin, elle se posait plus pressante que jamais pour les écrivains étrangers à la Toscane : devaient-ils apprendre un dialecte dont l'usage leur était étranger? Quand même la chose eût été possible, leur amour-propre provincial s'y serait refusé. Aussi un gentilhomme lettré de Vicence, grand amateur de nouveautés poétiques et grammaticales, le Trissin, eut-il l'idée de remettre en honneur et de développer la théorie de Dante, alors tombée dans l'oubli : la langue « italienne », selon lui, devait se composer des éléments communs à tous les dialectes, et repousser les particularités de prononciation, de syntaxe et de vocabulaire propres à certaines provinces seulement. Cette bizarre utopie — car où saisir cette langue que personne ne parle, et dont les promoteurs étaient bien forcés de recourir au toscan plus qu'ils ne le croyaient? — eut quelques partisans, surtout dans l'Italie du Nord. Le Trissin ne publia l'exposé complet de sa théorie qu'en 1529, dans son dialogue intitulé *il Castellano*; mais dès 1513, étant de passage à Florence, il avait fait connaître ses idées. Aussitôt Machiavel y opposa une réfutation — *Dialogo intorno alla lingua* — longtemps restée inédite, et dans laquelle, avec une netteté de vues qui fait une fois de plus honneur à la perspicacité de son esprit, il démontre que la langue littéraire est essentiellement le florentin, quels que soient les éléments étrangers qui y ont pénétré peu à peu.

Si évidente que fût sa démonstration, elle n'aurait sans doute pas convaincu les Lombards, car elle avait le tort d'émaner d'un Florentin. Il fallut que Bembo, un Vénitien, se prononçât dans un sens analogue pour faire pencher décidément la balance du côté de la raison; mais il s'en tint à préconiser l'imitation des grands écrivains de Florence, car il est plus facile de copier un modèle dont chacun peut se procurer un exemplaire, que de s'inspirer d'une langue qu'on ne sait pas parler. La querelle se prolongea longtemps; et à mesure que les champions toscans du florentin entrèrent en lice — Tolomei, Giambullari, Gelli, Varchi, la plupart recourant à la forme désormais consacrée du dialogue — les droits de l'usage furent peu à peu reconnus; ainsi se trouva corrigée la théorie trop étroite de Bembo.

IV

Plus indépendante de l'influence antique, plus conforme aussi aux traditions réalistes de la littérature populaire, la Nouvelle continue, au XVIe siècle, à être le genre le plus original de la prose italienne. On pourrait citer une incroyable quantité de recueils où les nouvelles s'entassaient par vingtaines, par centaines, sans parler des contes isolés. Depuis l'anecdote scandaleuse ou franchement obscène, avec le Siennois Pietro Fortini, jusqu'à la nouvelle sentimentale et grave, avec Alamanni, voire même tragique, avec Bandello, tous les genres y sont représentés et généralement confondus.

On peut glisser rapidement sur les *Diporti* du Vénitien Girolamo Parabosco, sur les *Cene* du Florentin Antonfrancesco Grazzini, sur les *Piacevoli Notti* de Straparola

et sur les *Ecatommiti* de G. B. Giraldi, où se reconnaît presque à chaque pas l'influence de Boccace. Les œuvres d'un joyeux compagnon, Agnolo Firenzuola (1493-1545), qui pour avoir porté l'habit monastique n'en fut pas moins fin connaisseur des « Beautés de la femme » — il a consacré plusieurs écrits à ce sujet, — méritent une mention spéciale. Ce n'est pas que le fond en soit particulièrement original ou instructif : il s'inspire du *Décaméron* dans ses *Ragionamenti d'amore* (1525) ; son livre intitulé *Prima parte dei discorsi degli animali* (1541) est une réédition, à travers d'innombrables intermédiaires, d'un très ancien recueil de fables indiennes, le *Pantchatantra* ; enfin, dans l'*Asino d'oro*, il n'a guère fait qu'adapter librement le célèbre roman d'Apulée. Mais son récit facile, naïf, pimpant, est écrit dans une langue sans apprêt qui reflète directement le parler de Florence ; ses œuvres comptent, à ce titre, parmi les textes les plus précieux de cette période, où les artifices du beau style commençaient à triompher du simple et naturel langage populaire.

Parmi les nouvelles isolées, deux surtout sont dignes de remarque : l'une, attribuée avec toute vraisemblance à Machiavel, *Belfagor arcidiavolo*, est une mordante satire de la vie conjugale, que La Fontaine n'a pas manqué de recueillir ; l'autre, *Giulietta e Romeo*, fut composée en 1524 par Luigi da Porto, de Vicence, auteur d'intéressantes *Lettres historiques*, sur les guerres dont l'Italie septentrionale fut le théâtre de 1509 à 1513, et interrompues par la mort prématurée de da Porto (1529). Il est peu probable que celui-ci ait puisé dans l'histoire le sujet de sa nouvelle, qui fut appelée dans la suite à une si brillante fortune ; peut-être n'a-t-il fait qu'exécuter une variation sur un thème déjà traité par d'autres,

notamment par Masuccio. Il n'en reste pas moins à Luigi da Porto l'honneur d'avoir le premier donné une forme artistique définitive aux aventures des malheureux amants de Vérone. Pourtant ce n'est pas à lui directement que Shakespeare devait emprunter la matière de son célèbre drame, mais bien au conteur le plus considérable du XVIe siècle, et le plus attachant à coup sûr depuis Boccace, Matteo Bandello.

Né en Lombardie, à Castelnuovo di Scrivia, vers 1485, Bandello ne fut pas un lettré de profession, bien qu'il eût beaucoup étudié et que son œuvre, en prose et en vers, soit assez considérable. Ses deux cent quatorze nouvelles furent composées au jour le jour, entre 1505 et 1554, et même au delà, au cours d'une existence extrêmement agitée; il les dédiait au fur et à mesure à d'illustres personnages, en les accompagnant de lettres qui ne sont pas la partie la moins suggestive de ses écrits. Entré dans l'ordre des Dominicains, Bandello mena de bonne heure une vie errante, passant de Milan à Pavie, puis à Gênes et à Florence, où se place l'aventure amoureuse qui lui inspira ses premiers vers et sa première nouvelle; poursuivant ses pérégrinations, il visita Naples et parcourut la Calabre. De retour en Lombardie, il s'attacha à la famille Bentivoglio de Bologne, pour le compte de laquelle il fit un premier voyage en France, à Blois; ce ne devait pas être le dernier. Réfugié à Mantoue, quand les Français mirent la main sur le Milanais, il devint le familier de la célèbre Isabelle d'Este, auprès de laquelle il aimait à séjourner, au milieu d'une des cours les plus cultivées d'Italie; il dut pourtant s'en éloigner à plusieurs reprises, notamment pour se rendre à Rome et à Capoue. Après la bataille de Pavie, Bandello prit une part active aux opé-

rations militaires contre Charles-Quint ; il se lia d'amitié avec le célèbre condottiere florentin Jean des Bandes Noires, et avec Machiavel, suivit le marquis de Gonzague dans ses campagnes en Romagne et à Viterbe, entra enfin au service de Cesare Fregoso qu'il accompagna en Piémont et en France. Là, Bandello connut Marguerite de Navarre, à laquelle il dédia, un peu plus tard, une traduction de l'*Hécube* d'Euripide. En 1541, Fregoso ayant été assassiné, François Ier assura une retraite honorable, en Gascogne, à sa veuve, que Bandello ne voulut pas abandonner dans son exil. Ce fut donc là que s'écoulèrent, dans la paix, ses dernières années : il obtint de Henri II l'évêché d'Agen, qu'il transmit au bout de peu d'années à un fils de ses protecteurs. Ses loisirs lui permirent alors de songer à la publication de ses œuvres les plus importantes, un poème en onze chants à la louange de sa dernière passion, Lucrezia Gonzaga, qui avait été son élève, et surtout ses nouvelles : trois volumes parurent en 1554 ; le quatrième seulement en 1573, une dizaine d'années après la mort de l'auteur.

Il fallait rappeler sommairement les grands traits de cette existence mouvementée, pour expliquer l'inspiration particulière du recueil de Bandello. Ce conteur, comme Ulysse, avait vu beaucoup de pays et observé les mœurs de beaucoup de gens : en paix comme en guerre, à la cour des rois, dans l'intimité de familles princières, auprès desquelles il joua, non sans tact, le rôle de secrétaire, de précepteur, de serviteur dévoué, lié d'amitié avec les artistes et les gens de lettres — tout jeune, il avait vu Léonard peindre sa célèbre Cène, — il est peu de personnalités saillantes de son siècle avec qui Bandello n'ait été plus ou moins directement en relation.

Et tout ce monde revit, avec sa physionomie réelle, dans ses lettres dédicatoires, tandis que les contes eux-mêmes nous font connaître les idées, les sentiments, les propos de cette société rieuse et libre à l'excès, malgré les bouleversements politiques auxquels elle assistait, mais parfois cynique aussi, et en général violente. Cette œuvre reflète donc, de la vie italienne au XVI[e] siècle, tout un aspect, et le plus intime, que l'histoire proprement dite laisse nécessairement dans l'ombre.

Bandello déclare qu'il se borne à rapporter fidèlement les récits les plus intéressants qu'il a entendu conter de côté et d'autre. Cette affirmation est probablement sincère, car il n'a aucune prétention artistique : la matière de ses nouvelles est aussi disparate qu'on peut l'imaginer, et la forme en rappelle la narration orale, abondante et vive, d'un improvisateur bien doué, plutôt que l'analyse subtile, les effets savants, la reconstitution attentive du « milieu », qui caractérisent l'art plus conscient d'un Boccace. Bandello ne possède ni la malice ni l'émotion intense du grand Florentin ; mais il a plus de sensibilité, d'imagination et de bonhomie qu'il n'en faut pour se faire lire avec plaisir.

Son livre complète, dans une certaine mesure, le *Courtisan* : Castiglione a tracé de la société italienne une image visiblement idéalisée ; Bandello en est le peintre réaliste. Ni l'un ni l'autre du reste ne donne l'expression définitive de l'art et de la poésie de leur génération. Ce rôle était réservé à l'Arioste.

CHAPITRE V

LE « ROLAND FURIEUX »

I

Lodovico Ariosto est né le 8 septembre 1474, à Reggio, en Emilie; son père, Niccolò, y remplissait les fonctions de capitaine, pour le compte d'Hercule Ier d'Este, duc de Ferrare. Pendant toute sa vie, le poète devait aussi rester au service de cette famille que son génie a immortalisée, bien qu'elle ait peu fait pour mériter ses louanges. Telle était alors l'unique ressource des gens de lettres à qui leur naissance ou des revenus stables, attachés à certaines dignités ecclésiastiques, n'assuraient pas l'indépendance. Lorsqu'en 1500 Niccolò Ariosto mourut, il laissait neuf enfants, quatre fils et cinq filles dont Lodovico était l'aîné, avec un médiocre patrimoine. Le nouveau chef de famille dut songer d'abord à vivre et à faire vivre les siens, à tirer le meilleur parti possible de l'héritage paternel, à élever et à placer ses frères, à marier ses sœurs, tout en assurant son propre avenir. En 1502, il était capitaine de la citadelle historique de Canossa, et en 1503 il entra dans la domesticité du cardinal Hippolyte d'Este,

fils d'Hercule Ier. C'était pour ce prélat remuant, passionné, sanguinaire, absorbé par les soins de la guerre et de la politique, un honneur dont il semble avoir mal senti le prix : il employa l'Arioste à mille besognes entièrement étrangères à ses aptitudes : « De poète, soupirait l'infortuné, on m'a transformé en courrier ! » Sans égards pour les goûts sédentaires et pacifiques de l'homme qui, dès 1508, charmait la cour de Ferrare par ses comédies[1] et travaillait à son grand poème — le Cardinal, il est vrai, n'y voyait que d'impayables « drôleries », pour traduire poliment une de ses boutades, — il l'entraîna jusque sur un champ de bataille (1509) et lui confia des ambassades qui n'étaient toutes ni faciles ni sûres : un jour, en 1510, Jules II menaça de le faire jeter à l'eau, et deux ans plus tard, l'Arioste et son maître durent s'enfuir précipitamment pour échapper aux représailles de l'irritable pontife. Enfin, lorsqu'en 1517 le Cardinal alla prendre possession de l'évêché de Buda, le poète refusa tout net de le suivre en Hongrie, et préféra perdre une protection trop assujétissante. Il était déjà l'auteur du *Roland furieux*, et se plaignait d'être maigrement payé de ses peines.

Passé au service du nouveau duc Alphonse, l'Arioste éprouva d'abord une vive satisfaction de n'avoir plus à se mettre continuellement en route. Le soin de sa santé autant que ses goûts sédentaires lui faisaient souhaiter une existence tranquille, studieuse et retirée, auprès de la belle Alessandra Benucci, une Florentine qu'il avait connue dès 1513, et qui devint sa compagne dévouée jusqu'à sa mort. Encore fallait-il vivre, et les revenus que le duc lui assurait ayant brusquement diminué par suite

1. Pour cette partie de l'œuvre de l'Arioste, voir 3e partie, ch. Ier, § II.

des guerres, il dut accepter, en 1522, le poste difficile de gouverneur de la Garfagnana. Cette province montagneuse, qui s'ouvre au nord de Lucques, entre les Alpes Apouanes et la chaîne centrale de l'Apennin, était rentrée depuis peu dans les états de Ferrare; il s'agissait d'y déployer autant d'adresse que de fermeté pour y rétablir l'ordre et réprimer le brigandage. L'Arioste s'acquitta à contre-cœur, mais avec un plein succès, d'une tâche qui lui parut lourde, et dès qu'il put s'en affranchir, au bout de trois ans, il revint à Ferrare. Alors seulement il lui fut donné de réaliser ses rêves : il avait amassé de quoi se faire construire une petite maison[1], et là, partagé entre la revision de son « Roland », les plaisirs du jardinage, et l'affection de sa femme, il acheva paisiblement sa vie : la mort l'y vint surprendre le 6 juin 1533, après six mois de maladie.

Cette esquisse biographique donne une idée très insuffisante de la charmante physionomie de ce grand poète. Les traits dominants en sont la bonne humeur souriante, en dépit de toutes les épreuves, l'amour de l'indépendance et la franchise, au milieu d'une cour qui, pour tout autre, était une école de servilité. N'attendons pas de lui une volonté robuste, un caractère énergique, une activité, un héroïsme capables d'exciter l'admiration : il n'eut guère que des vertus moyennes, de celles que nous comprenons sans effort, et dont nous ne sentons pas moins le prix, unies à quelques faiblesses que nous excusons volontiers. Ce fut un homme « ondoyant et divers », souvent irrésolu, ami du plaisir, mais foncièrement hon-

1. Sur la porte il fit graver ce distique :

> Parva sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
> Sordida, parta meo sed tamen aere domus.

nête, affectueux, indulgent et bon. Tel il nous apparaît dans ses satires, au nombre de sept, causeries spirituelles, confidences pleines de charme et de verve, où nous assistons aux misères, petites et grandes, d'un poète courtisan au début du XVI[e] siècle. Par leur ton familier et doucement railleur, autant que par leur inspiration morale, essentiellement pratique et épicurienne, ces satires, égayées çà et là par le récit de mainte anecdote piquante, sont les plus agréables, à coup sûr, qui aient été composées en italien ; elles rappellent la manière d'Horace : l'Arioste n'avait rien d'un Juvénal.

Dès sa jeunesse, il s'était nourri du suc de la poésie classique. Son père, qui avait d'abord voulu l'astreindre à l'étude du droit, avait dû reconnaître qu'une vocation réelle attirait Lodovico vers les belles-lettres, auxquelles il se consacra en effet tout entier. Il ne faut accepter qu'avec réserve la déclaration trop modeste, contenue dans sa sixième satire, touchant son ignorance du grec ; du moins fut-il excellent latiniste : ses odes, épigrammes et élégies, composées dans la première période de sa vie, en font foi. Il y déploie, dans l'imitation des anciens, en particulier de Catulle et de Tibulle, cette aisance et cette aptitude à badiner, à traduire les nuances les plus délicates du sentiment, qui avaient constitué l'originalité des meilleurs poètes humanistes ; comme, vers le même temps, ses essais lyriques en italien étaient loin d'accuser d'aussi heureux dons, Bembo crut pouvoir lui conseiller de se vouer exclusivement à la poésie latine. Ce que Bembo, ni personne, ne pouvait alors prévoir, c'est que l'Arioste allait franchir en peu d'années, dans l'évolution de son génie, cette double étape qui a marqué la préparation des chefs-d'œuvre de la Renaissance : une période d'apprentissage, à l'école de l'antiquité, où le goût est façonné, le

style assoupli et la palette enrichie, puis la période d'épanouissement où le poète trouve, dans sa langue maternelle, les accents qui traduisent avec plénitude l'idéal de son siècle.

Cet épanouissement, chez l'Arioste, fut particulièrement rapide et brillant. A partir de 1506 environ, il travailla au *Roland furieux*, dont la première édition, en 40 chants, date de 1516; le poème ne devait recevoir sa forme définitive, en 46 chants, que dix-sept ans plus tard, en 1532, quelques mois avant la mort de l'auteur.

II

Exposer en quelques pages le sujet du *Roland furieux*, et en résumer l'action, est une tâche redoutable; car le sujet de ce poème est éminemment complexe, et l'action se déroule à travers une série ininterrompue d'épisodes entre-croisés, au milieu desquels l'esprit s'oriente malaisément. Ce n'est pas que le lecteur en éprouve la moindre gêne; il est captivé par l'agrément du récit, par la variété des événements, et par la magie du style; mais pour donner une idée d'ensemble de ce charmant dédale, on est réduit à en isoler les éléments principaux que l'Arioste a mêlés savamment, et c'est, dans une certaine mesure, trahir ses intentions.

Le point de départ du poète est le *Roland amoureux* de Boiardo, interrompu lors de l'arrivée des Français en Italie, en 1494 (p. 194), et auquel il s'avisa de donner une suite et une conclusion. L'imagination puissante du comte de Scandiano avait créé tout un monde charmant de courtoisie, de vaillance, d'amour et de sorcellerie, en qui les cours élégantes et frivoles des principautés

italiennes reconnaissaient leur image idéalisée, leurs passions et leurs rêves. N'aurait-on pas plaisir à voir ressuscités, lancés en de nouvelles aventures, tant de personnages familiers, que Boiardo avait abandonnés en pleine vie? Où trouver une matière mieux appropriée aux besoins d'un public avide de fictions romanesques et de beauté souriante? L'Arioste reprit donc les héros du *Roland amoureux* à l'endroit où son prédécesseur les avait laissés, et conserva au récit cette allure entrecoupée, où la suite des divers épisodes, invariablement interrompus au point le plus palpitant, est renvoyée au moment où on l'attend le moins : cet artifice, qui donnait au poème plus de variété, avait l'avantage de tenir sans cesse en éveil la curiosité du lecteur.

Pourtant, si l'Arioste entreprenait de continuer Boiardo, il ne s'en rendait pas esclave : son but n'était pas de reconstituer, par de savantes hypothèses, la fin du récit telle que son premier auteur pouvait l'avoir conçue. Il rattache librement les fils de la nouvelle trame aux mailles de l'ancienne, non sans en laisser tomber quelques-unes; en un mot, il n'accepte la succession de Boiardo que sous bénéfice d'inventaire. Si donc il faut nécessairement connaître le *Roland amoureux* pour comprendre le début du *Roland furieux*, il n'est pas vrai que les épisodes restés en suspens, à la fin du premier, aient tous une conclusion dans le second. S'étant ainsi assuré une certaine indépendance de mouvements, et la mémoire richement garnie de fables chevaleresques empruntées à ses prédécesseurs italiens, et aux compilateurs français de romans comme *Guiron le Courtois* ou les aventures de Tristan — sans parler des souvenirs classiques, qui de tous côtés assiégeaient son esprit, — l'Arioste se mit à l'œuvre; et tout de suite sa pensée,

éprise de clarté, de vérité, d'ordre et de raison, domina ce chaos d'aventures qui ne semble, au premier abord, que confusion et folie.

Au centre de l'édifice, vint nécessairement se placer l'action principale, celle à laquelle se rattachent le plus grand nombre de fils, visibles ou cachés, et qui donne son titre au poème : la folie de Roland [1]. Boiardo avait imaginé ce paladin amoureux d'une païenne; la conséquence logique d'un tel égarement devait être la déchéance morale et physique du champion chrétien jadis le plus redouté. Angélique, l'ensorcelante beauté qui a provoqué la rivalité de Renaud et de Roland, échappe à la garde du sage duc Naime, entre les mains duquel Charlemagne l'avait remise; elle reprend sa course à travers le monde, continuant à décevoir par ses ruses tous les chevaliers qui la poursuivent, se la disputent, et parfois l'arrachent aux plus grands dangers. Cependant un jour vient où elle tombe à son tour dans les pièges de l'amour : un soldat sarrasin qu'elle trouve sur son chemin, mortellement blessé, l'intéresse par sa jeunesse, son héroïsme et sa beauté; elle le soigne, elle le guérit; mais en même temps l'orgueilleuse, la perfide, la coquette est domptée. La modeste demeure du berger où Medoro est revenu à la vie, où Angélique a dû rendre les armes à l'amour, voit s'accomplir l'union des deux amants, et, dans le vallon voisin, l'écorce de tous les arbres, la surface de tous les rochers portent les témoignages de leur mutuelle tendresse, en inscriptions enflammées, où s'entrelacent les noms d'Angélique et de Médor. Roland qui, de son côté, poursuit sans relâche

1. Ce n'est pas par hasard sans doute que cet épisode se développe à la fin du ch. XXIII et au début du ch. XXIV, c'est-à-dire exactement au milieu du poème, qui se compose de 46 chants.

l'insaisissable beauté, arrive en ces parages quand déjà les amoureux se sont envolés : partout se présentent à ses yeux les preuves irrécusables de l'amour qui unit la rebelle à un obscur guerrier. C'en est trop; la surprise, la douleur, la rage et la haine lui font perdre la raison : il saccage le vallon, brise les rochers, abat les arbres, témoins de son infortune; à mesure que sa fureur grandit, ses forces se décuplent; il jette ses armes, déchire ses vêtements, et le voilà qui se dresse, effrayant et grandiose encore, dans sa nudité de brute déchaînée, renversant tout sur son passage, pillant les villes et les campagnes, assommant qui lui résiste. Il parcourt ainsi la France, longe les côtes d'Espagne, et traversant à la nage le détroit de Gibraltar, il aborde en Afrique, hideux et pitoyable.

Autour de cet épisode central, vingt fois interrompu et repris, croît une végétation folle d'épisodes secondaires qui l'enveloppent et l'enserrent à l'étouffer. Parmi ceux-ci on en distingue un, que le poète a traité avec une complaisance marquée : ce sont les amours, déjà esquissés par Boiardo à la fin de son poème, du jeune héros sarrasin Roger, et de la vierge guerrière, sœur de Renaud, Bradamante. De leur union doit sortir la race de la maison d'Este, et cette circonstance explique l'ampleur avec laquelle cette partie est développée, surtout dans les derniers chants. Amené en France par les Sarrasins envahisseurs, Roger, sur qui veille jalousement le magicien Atlante préoccupé de le soustraire à son destin, est d'abord enfermé dans un château enchanté. Aidée de la sorcière Melissa, Bradamante le délivre; mais Roger, enlevé sur l'hippogriffe aux yeux de sa belle éplorée, est transporté dans l'île d'Alcine, d'où Melissa réussit encore à le dégager. Cependant Atlante

lui tend un nouveau piège, et Bradamante, dont la seule idée est de rejoindre son bien-aimé, se laisse à son tour enfermer dans le château du subtil magicien : chaque jour elle y rencontre Roger, ils se parlent, sans pourtant se reconnaître, jusqu'au moment où Astolfo, le chevalier vain et léger dont Boiardo avait déjà tracé une si plaisante silhouette, détruit l'enchantement. Mais alors d'autres épreuves, plus humaines et plus touchantes que ce jeu de cache-cache, attendent les deux amants. Leurs nouvelles aventures se rattachent aux événements qui constituent le fond du tableau, la guerre que les Sarrasins ont portée au sein du royaume de France.

Boiardo avait laissé l'armée d'Agramant victorieuse des chrétiens, prête à mettre le siège devant Paris, et à livrer le dernier assaut à la ville. L'Arioste a développé avec une grande abondance de détails cette phase décisive de la guerre (ch. XIV et suiv.); après maints actes d'héroïsme, de part et d'autre, la mort de Dardinello tué par Renaud est le signal de la déroute. Les Sarrasins qui ont réussi à s'échapper se concentrent en Provence, où Agramant essaie de reconstituer une armée autour d'Arles (ch. XXXI-XXXII). Roger, qui a prêté serment à Agramant, ne peut sans déshonneur déserter son poste au moment du danger; aussi avise-t-il Bradamante qu'il se voit obligé de retarder l'heure de se faire chrétien pour devenir son époux. Bradamante désolée est en outre mordue au cœur par la jalousie, lorsqu'elle apprend que Roger guerroie volontiers en compagnie d'une certaine Marfise, aussi belle que vaillante. La vierge guerrière, qui a désarçonné tant de fois les meilleurs chevaliers, pleure maintenant dans sa chambre solitaire; ce n'est plus qu'une femme amoureuse, et elle nous plaît mieux ainsi. Cependant elle finira par savoir que Marfise

est la propre sœur de Roger; celui-ci, voulant suivre en Afrique Agramant vaincu et réduit à repasser la mer, fera naufrage et abordera dans une île où un ermite le baptisera. Divers incidents retarderont encore le mariage, et la glorification du jeune héros ne sera complète que lorsque, défié au milieu de ses noces par Rodomont, qui le traite de parjure et de félon, il tuera en combat singulier ce dernier survivant des champions sarrasins.

Et Roland, dira-t-on? Il est miraculeusement guéri de sa folie grâce à l'intervention du facétieux Astolfo. Celui-ci, après des voyages merveilleux sur l'hippogriffe et des aventures non moins surprenantes en Nubie, visite les enfers, le paradis terrestre et même la lune, où, entre autres choses, se trouvent réunis dans un vallon tous les objets que les hommes perdent sur la terre : les larmes et les soupirs des amants, les vains projets, les vains désirs, les cadeaux offerts aux princes et aux grands, les aumônes laissées après décès, la donation de Constantin aux papes, etc.; mais ce qui se perd le plus communément, c'est la raison, et chacun de nous, paraît-il, pourrait retrouver la sienne, là-haut, dans une fiole soigneusement étiquetée. Astolfo n'a aucune peine à reconnaître la raison de Roland, contenue dans un flacon plus grand et plus lourd que les autres; il ne lui reste plus qu'à en faire respirer le contenu au malheureux paladin. Roland prend alors de nouveau part à l'action : c'est lui qui tue Agramant. Toutefois il passe au second plan, et laisse le premier à Roger.

Mais comment rendre compte de la multitude d'épisodes qui se pressent dans les intervalles savamment ménagés entre les actions principales, les uns touchants ou romanesques, les autres comiques et libertins? C'est par exemple l'histoire d'Ariodante et Ginevra, d'Olimpia

et Bireno, d'Isabelle et Zerbino, de l'infâme Gabrina, de Ricciardetto et Fiordispina, de Joconde, de Brandimarte et Fiordiligi, et vingt autres qu'il serait impossible d'analyser, et superflu d'énumérer plus longuement.

III

Il y a dans le *Roland furieux* autre chose encore que tous ces contes bleus. Le poète lui-même se laisse voir à chaque page, pour dire son mot, pour esquisser un sourire, pour associer à son œuvre tout ce qui l'entoure, ses maîtres, ses amis, mille souvenirs contemporains, sans aucun souci de l'anachronisme. Le genre chevaleresque avait conservé de sa naïveté populaire primitive une liberté d'allures qui, sous la plume de poètes aristocratiques, était devenue une élégance et un charme de plus. Bien différent de l'épopée véritable, anonyme, impersonnelle, où l'auteur se dérobe jalousement, le *Roland furieux* tire une large part de son intérêt du fait qu'il peint un temps, une société, un état d'esprit, un art très particuliers.

Au premier rang de ces intermèdes d'actualité se placent les louanges de la famille d'Este; elles sont copieuses et froides. L'exemple de Virgile, célébrant les origines de la *gens Julia*, les autorisait; et l'Arioste ne pouvait se soustraire au devoir de vanter la noblesse, la vaillance et les vertus du « juste Alphonse » et du « doux Hippolyte »; il l'a fait sans enthousiasme, et sans même dissimuler les taches de sang qui souillaient leurs mains[1]. Tout cela ne tire pas à conséquence, et le poète

1. Au ch. III, st. 60-61, sont rappelés les deux frères d'Alphonse et d'Hippolyte : Giulio à qui le cardinal fit arracher les yeux parce qu'une

s'est acquitté avec toute la dignité désirable de cette besogne ingrate; ses satires sont là d'ailleurs pour remettre les choses au point. Il pouvait sans embarras, bien qu'on s'en soit scandalisé, célébrer Lucrèce Borgia, que la légende a beaucoup noircie; en qualité de duchesse de Ferrare, elle se signala surtout par sa beauté et par l'intérêt éclairé qu'elle porta aux choses de l'esprit; elle mérita ainsi, avec celles de l'Arioste, les louanges de Bembo. C'est avec une sincérité entière qu'il exalta la charmante Isabelle, sœur du duc et du cardinal, ainsi que la bonne et laide Renée de France, fille de Louis XII et femme d'Hercule II d'Este, qui, accusée de calvinisme, devait finir si tristement sa vie. François Ier recoit aussi un large tribut d'éloges, et il n'est guère de personnage ayant joué un rôle dans le premier tiers du XVIe siècle qui n'ait au moins son médaillon dans cette vaste galerie de portraits. Nos regards y sont particulièrement attirés par les groupes de poètes, de peintres contemporains, et surtout par le long cortège d'amis qui, au début du dernier chant, se réjouissent avec l'auteur de l'achèvement de son poème.

Ces tableaux se mêlent au récit de la façon la plus inattendue : ici le prétexte est la prédiction de Merlin à Bradamante touchant sa postérité; là ce sont les peintures prophétiques du « Donjon de Tristan », les sculptures de la fontaine de Merlin ou les broderies de la tente merveilleuse de Roger. Mais le plus souvent, avec moins de façons encore, le poète interpelle directement ses lecteurs et leur fait part d'une impression, leur rappelle un souvenir qu'évoque en lui son propre récit. Les préam-

dame de la cour les avait trouvés beaux, et Ferrante qui, ayant conspiré avec Giulio contre le duc, fut, avec l'aveugle, condamné à mort; par faveur spéciale, Alphonse commua leur peine en prison perpétuelle.

bules, par lesquels s'ouvre chaque chant, constituent l'espace que l'Arioste s'est réservé pour y deviser en toute liberté. Chez Pulci, comme chez les poètes de carrefours, les chants débutaient par une invocation pieuse; Boiardo, en rompant avec cette naïve tradition, n'y avait substitué que par exception quelques exordes propres à donner plus de solennité à tel ou tel épisode. Avec l'Arioste, le préambule de trois ou quatre octaves, parfois davantage, devient la règle à peu près générale ; et c'est là qu'il moralise aimablement à propos de ses personnages, sur les femmes, sur l'amour et ses folies, sur la jalousie, la colère, l'avarice, l'instabilité de la fortune et sur les tyrans, instruments de la vengeance divine, sans parler de quelques digressions historiques ou politiques.

On chercherait d'ailleurs en vain à extraire de ces propos d'homme du monde, indulgent et spirituel, un corps de doctrine morale. Bien qu'il aspire sincèrement à voir s'établir entre les hommes des relations plus sûres et plus pacifiques, l'Arioste se défend avec peine de sourire et de badiner, et sa prédication, assaisonnée d'ironie, cède à chaque instant la place à la satire. La même observation d'ailleurs s'applique à mainte partie de l'action elle-même, dont l'allégorie se prête spontanément à une interprétation morale ou satirique. L'intention didactique des épisodes de la mauvaise fée Alcine, et de sa sœur la chaste et vertueuse Logistille, par exemple, est manifeste. Quant à l'ironie, elle est si largement répandue à chaque page, dans l'agencement fantaisiste de l'intrigue elle-même, et dans le ton sur lequel l'Arioste en relève tout le premier l'étrangeté, qu'il est superflu d'y insister. Qu'il suffise de rappeler l'épisode d'Astolfo dans la lune : la satire des faiblesses humaines y prend une ampleur

que l'on ne retrouve en aucun autre passage du poème.

Ainsi la personnalité de l'Arioste perce d'un bout à l'autre du *Roland furieux*, avec tous les souvenirs, toutes les impressions qui se pressent dans son esprit, avec son robuste bon sens, ses saillies et sa malice; une vie intense et inattendue circule à travers cette épopée fantastique, qu'il semblait malaisé en effet de prendre au sérieux. Est-ce à dire que l'Arioste s'abandonne au facile plaisir de railler ses propres inventions et de caricaturer ses personnages? Nullement; sur ce point encore, il continue et porte à sa perfection la manière de Boiardo. Ce n'est pas seulement parce qu'ils sont l'expression de vertus chevalcresques idéales qu'il a pour ses héros une visible tendresse; il les aime en artiste, qui caresse avec amour des formes harmonieuses et souples, où joue la lumière, où se reflètent les divers aspects de son rêve de beauté. L'Arioste respecte trop l'art, il tient trop à la noblesse de son poème, pour risquer de tomber dans le burlesque; il peut mêler à son action des épisodes secondaires purement comiques, sans jamais s'abaisser jusqu'à la bouffonnerie. La fin suprême du *Roland furieux* est, non pas de faire rire, mais de mettre un peu de clarté, de sourire, d'agrément et de beauté dans nos esprits, rien de plus; voilà pourquoi cette œuvre peut paraître vaine, si par exemple on la compare à la *Divine Comédie*; mais voilà peut-être aussi pourquoi l'art, qui n'y est subordonné à aucune considération étrangère, qui est, à lui seul, sa raison d'être et son but, y atteint un si haut degré de perfection.

IV

L'art de l'Arioste est beaucoup plus complexe et plus savant que ne le laisse supposer la lecture superficielle de quelques épisodes. Si bien doué qu'on suppose le poète sous le rapport de l'imagination et du sentiment esthétique — et il le fut sans doute d'une façon exceptionnelle, — il n'en dut pas moins faire appel à des qualités moins brillantes, mais indispensables dans l'élaboration d'un chef-d'œuvre : la réflexion, pour choisir et combiner les éléments destinés à former la matière et la trame de son poème ; la patience, pour arriver à leur donner une expression appropriée, définitive. Les recherches approfondies et fécondes que la critique moderne a instituées sur les sources du *Roland furieux* ont conduit à cette conclusion, que l'Arioste n'a pas inventé un seul épisode, pas un seul détail essentiel de son œuvre ; mais il s'est si parfaitement assimilé toutes les réminiscences, romanesques ou classiques, qu'il donne l'impression de l'originalité ; jamais la comparaison banale de l'abeille qui compose son miel du suc de mille fleurs n'a trouvé une plus juste application.

Dans la conduite des diverses actions parallèles, si savamment enchevêtrées, ce que l'Arioste recherche avant tout est la variété, non seulement en nous faisant passer d'une aventure à une autre, mais encore en changeant de ton avec une aisance parfaite. Suppose-t-il par exemple que son lecteur est fatigué de duels et de batailles (ch. XXVI et XXVII : la discorde au camp d'Agramant), il le repose de ce tumulte et de ce fracas en lui contant l'impertinente histoire de Joconde ; et si quelqu'un s'avisait que le poète y a poussé un peu loin l'irrévérence

envers les femmes, voici qu'un exemple de fidélité ingénieuse et touchante corrige cette impression : la plaintive Isabelle, désespérée de la mort de Zerbino et fuyant vers la Provence, rencontre en chemin Rodomont qui, brutalement, veut s'emparer d'elle; la jeune fille, pour lui échapper, imagine un stratagème héroïque : elle promet au Sarrasin de lui composer un onguent miraculeux qui rend invulnérable et, sous prétexte d'en éprouver la vertu, elle s'en frotte le cou et invite Rodomont à la frapper de son épée : la tête roule à terre, en prononçant une dernière fois le nom de Zerbino. L'émotion qui se dégage de cette scène n'a d'ailleurs rien de farouche ni de poignant, pas plus que l'histoire de Joconde ne tombe dans le comique outré : le poète évite avec soin les couleurs trop heurtées ; et, dans tous ses récits, se retrouve un sens de la mesure, de l'élégance et de l'harmonie qui lui permet de passer sans discordance du sourire ironique au sourire attendri. Il n'est guère de chant du *Roland furieux* qui ne prête à des observations semblables, et, pour peu que l'on y applique son attention, on s'aperçoit que grâce à l'entrelacement de tous ces récits, l'Arioste réussit à donner plus de valeur à maints détails qui, simplement racontés au hasard, produiraient un moindre effet.

Pour obtenir ces heureuses oppositions de tons, l'Arioste a dû conserver à chaque épisode une physionomie nette et franche, ou purement comique, ou sincèrement émue, comme dans les exemples que l'on vient de voir, idyllique lorsqu'il s'agit des amours d'Angélique et de Médor, ou d'une grandeur vraiment épique dans la folie de Roland. On n'observe plus, comme chez Boiardo, et surtout chez Pulci, cette ironie uniformément répandue, qui laissait parfois le lecteur incertain sur les

intentions réelles du poète. Roland n'est plus ici l'amoureux maladroit et timide qui prête à rire (voir p. 193); Renaud a moins de turbulence, et la figure de Charlemagne a repris une gravité qu'elle avait perdue depuis longtemps; enfin la confusion entre chevaliers chrétiens et païens, unis par Boiardo en un culte commun de l'honneur et de la courtoisie, disparaît du *Roland furieux* : le poète veut que notre sympathie aille aux défenseurs de la France et de la foi. Aucun de ses Sarrasins, sauf Roger égaré dans leur camp, et destiné au baptême, ne réalise le type du parfait chevalier. Ce n'est pas certes que l'Arioste ait songé à ressusciter l'intérêt national ou religieux de la vieille épopée; mais il lui a paru qu'il y aurait ainsi plus d'ordre, de raison et de clarté dans cette longue série de combats; et surtout il a voulu se rapprocher, dans une certaine mesure, du ton de la poésie classique.

Car en dépit du sujet et du plan, si éloignés de l'épopée proprement dite, l'influence classique a joué un rôle considérable dans la composition du *Roland furieux*. Cette influence ne s'est pas exercée seulement sur la forme extérieure du style, puisque aux scènes d'origine romanesque s'en mêlent plusieurs directement empruntées à Virgile, à Stace ou à Ovide : telle est l'expédition des Sarrasins Cloridan et Médor, qui répète l'aventure de Nisus et d'Euryale et un passage de la *Thébaïde*; telle encore l'intervention de Roger délivrant Angélique, enchaînée au rivage pour servir de proie à un monstre marin, simple variante de l'histoire de Persée et d'Andromède. Comment ne pas apercevoir d'ailleurs une ressemblance entre l'absence d'Achille, retenu loin du champ de bataille par son ressentiment contre Agamemnon, dans l'*Iliade*, et celle de Roland,

affolé par l'amour et la jalousie? L'un et l'autre reparaissent pour porter un coup mortel à l'ennemi, celui-ci en frappant Agramant, celui-là en abattant Hector. La mort de Rodomont sert de conclusion au poème italien, comme celle de Turnus termine l'*Énéide*; car Roger est, à bien des égards, le reflet du pieux Énée.

Il est vrai cependant que c'est dans l'expression poétique, dans les images et les comparaisons, dans tout ce que l'on pourrait appeler la partie décorative, que l'imitation des modèles antiques est la plus reconnaissable; les réminiscences se pressent alors sous la plume du poète, et des commentateurs attentifs les ont patiemment relevées. Nous sommes aujourd'hui moins sensibles qu'on ne l'était alors à ces citations, adroitement enchâssées dans la trame du poème; mais le bénéfice réel que l'Arioste s'est assuré, grâce à cette familiarité avec les Latins, est un tour particulier de style, et même d'imagination et de sensibilité, une délicatesse de nuances et une ingéniosité d'expression, aussi éloignés de la rudesse, d'ailleurs savoureuse, de Boiardo, que de l'affectation et de la mollesse où tombera peu après la poésie italienne. L'Arioste n'a réalisé cette union parfaite de la clarté, de l'élégance et du naturel, qu'au prix d'un travail opiniâtre de correction, dont ses manuscrits et les éditions successives de son œuvre portent la trace. La langue, à son tour, a été l'objet de tous ses soins; bien qu'il ait pu joindre à l'étude des meilleurs écrivains toscans les leçons quotidiennes de langue florentine que lui donnait sa chère Alessandra, c'est un des étonnements de ceux qui analysent de près l'art de l'Arioste que l'aisance avec laquelle ce Ferrarais a su se façonner un style poétique, où les grâces du langage familier s'allient aux accents les plus nobles, et rivalise avec les grands

Florentins. Le vers enfin, varié de rythme, souple, harmonieux, complète l'impression de beauté, d'élégance et de sérénité parfaites qui se dégagent de cette œuvre unique.

Unique, car elle réalise l'idéal fugitif d'une génération en qui se tempéraient, pour un temps, les éléments opposés, prompts à se dissocier, qui constituent la civilisation de la Renaissance. L'élément traditionnel, populaire, national en ce sens qu'il correspondait aux goûts et aux besoins de la société italienne, telle qu'elle s'était peu à peu organisée au cours des deux siècles précédents, y est largement représenté par le caractère chevaleresque du sujet; mais l'élément classique pénètre de toutes parts cette matière romanesque, l'enveloppe d'une forme aristocratique et la hausse presque à la dignité de l'épopée. Un élément personnel et contemporain localise très exactement le poème dans le temps et dans l'espace, tandis qu'un intérêt général et humain se dégage de maints épisodes, où sont dépeints nos sentiments dans ce qu'ils ont d'immuable et d'éternel; il suffit de rappeler à cet égard la crise d'où Roland sort privé de la raison, les tourments que la jalousie fait endurer à Bradamante, ou la douleur de Fiordiligi à la mort de Brandimarte. Par là, le *Roland furieux* mérite de prendre place dans le voisinage des chefs-d'œuvre de la poésie de tous les temps, tandis que, par d'autres côtés, il exprime le génie particulier d'une époque et d'un peuple.

La faiblesse de l'œuvre, surtout lorsqu'on songe à la *Divine Comédie*, c'est l'absence de toute pensée philosophique. Le Moyen Age, époque d'âpres luttes et de foi ardente, avait produit un art sévère et fougueux, où s'entre-croisent les cris de haine et les hymnes d'espérance; la Renaissance, tout entière au sourire de la vie

présente, s'absorbe dans la contemplation de son rêve de beauté. Chacune des deux époques a trouvé son parfait interprète. Il serait puéril de vouloir comparer leurs mérites, qui n'ont rien de commun; il suffit de les associer dans notre admiration, comme les représentants les plus complets de deux faces opposées du génie italien.

TROISIÈME PARTIE

LE CLASSICISME ET LA DÉCADENCE

CHAPITRE PREMIER

LA POÉTIQUE CLASSIQUE

Jusqu'au XVI[e] siècle, les poètes italiens s'étaient peu souciés de mettre leurs œuvres en harmonie avec les préceptes d'Aristote et d'Horace. Il existait des compositions dramatiques, connues sous le nom de *Sacre rappresentazioni*, où les éléments religieux, lyrique, tragique, idyllique, populaire, comique, se mêlaient en un désordre dont personne ne songeait à s'offusquer; en racontant sous cette forme naïve l'histoire d'Orphée, le Politien n'avait pas prétendu écrire une tragédie dans les règles. La poésie narrative, confondue dès l'origine avec la poésie didactique, n'avait pas cessé d'accorder à la personnalité de l'auteur une place qui, au regard de la sévérité classique, eût semblé excessive : la suite du récit était constamment interrompue par des digressions d'un caractère politique, moral, ou simplement badin, où s'affirmaient les goûts et les passions du poète; ni la *Divine Comédie* ni le *Roland furieux* ne répondent à une définition rigoureuse de l'épopée. Le lyrisme lui-même,

plus dégagé pourtant de tout élément étranger, adaptait indifféremment la courte période du sonnet et les amples strophes de la canzone à l'expression de peines amoureuses, de pensées morales et pieuses, ou de préoccupations politiques.

La familiarité de plus en plus intime des lettrés avec l'art classique devait, tôt ou tard, mettre fin à ce scandale! On crut rehausser la littérature en langue vulgaire, en l'assujétissant violemment à des règles que les Grecs avaient élaborées pour leur usage, par le développement spontané de leur génie; on alla jusqu'à répudier l'inspiration moderne et l'observation directe de la vie, pour reprendre les sujets, fabuleux ou historiques, traités quinze, seize ou dix-huit siècles plus tôt en grec ou en latin. C'était la conséquence fatale du zèle superstitieux avec lequel les Italiens s'étaient livrés à l'étude de l'antiquité. Par l'abandon systématique de toutes les traditions médiévales, la Renaissance proprement dite sombrait dans un classicisme stérile; or cet abandon coïncidait avec la chute des dernières libertés, et avec l'épuisement des facultés créatrices.

Dorénavant, l'historien de la littérature italienne ne peut plus suivre, dans quelques centres particulièrement actifs, les tempéraments originaux qui dirigent le mouvement : force lui est de retracer l'évolution des genres, épopée, tragédie, comédie, poésie satirique, lyrique, didactique. Ces conceptions abstraites seront désormais plus importantes que la personnalité, généralement effacée, des poètes — à l'exception d'un seul, le Tasse.

Le premier de ces genres qui se soit constitué en Italie est le théâtre.

I

Au commencement du xvie siècle, la *Sacra rappresentazione* continue, surtout à Florence, à suffire aux goûts d'un public plus avide de spectacle que de régularité classique. Peu à peu, des sujets légendaires, romanesques, voire même empruntés à l'histoire contemporaine — on cite un *Lautrec* de Francesco Mantovano (1523) — ou à la mythologie, se substituèrent aux pieuses actions tirées de la Bible ou de la vie des saints. Mais cette alliance hardie d'éléments disparates ne produisit pas les brillants résultats obtenus dans la poésie narrative, et ce n'est pas là ce qui pouvait donner au théâtre un essor nouveau. L'influence même de la tragédie latine, c'est-à-dire de Sénèque, si goûtée vers la fin du xve siècle, plusieurs fois représentée et souvent imitée par les humanistes, n'inspira aucune œuvre notable en italien; Antonio Cammelli (voir p. 188) composa bien, en 1499, une *Panfila* qui prétendait adapter un conte de Boccace à la technique dramatique de Sénèque; mais l'essai resta à peu près isolé. Pour réagir victorieusement contre l'art grossier de la Représentation, c'est aux Grecs qu'il fallut demander des leçons.

Giangiorgio Trissino (1478-1550), gentilhomme à l'esprit novateur, nourri d'hellénisme, d'ailleurs mieux doué comme théoricien que comme artiste, eut l'honneur de composer en italien la première tragédie rigoureusement calquée sur les modèles de Sophocle et d'Euripide. Il y a même un indéniable mérite dans le choix qu'il fit d'un sujet étranger au théâtre des anciens, et que, depuis lors, poètes français, italiens, anglais et allemands ont repris sans se lasser. C'est l'aven-

ture tragique, encore qu'un peu obscure en ses ressorts psychologiques, de Sophonisbe, fille d'Asdrubal, épouse du roi vaincu Syphax, dont s'éprend Massinissa, le Numide vainqueur, allié de Rome : Scipion, redoutant l'ascendant que Sophonisbe commence à prendre sur l'inflammable Massinissa, coupe court à cette passion. La reine n'évite la honte d'être traînée derrière le char du triomphateur qu'en buvant le poison; elle s'y résigne héroïquement. Le Trissin s'est borné à suivre avec fidélité le récit de Tite-Live, en calquant la conduite de l'action, la forme des scènes et l'allure du dialogue sur les tragiques grecs. Il n'y a là aucune création de caractères, aucun pathétique véritable, aucune vie; le style même est terne et prosaïque. C'est une fort ingénieuse démonstration du mécanisme de la tragédie : il n'y manque qu'une âme.

Cette lacune, qui nous chagrine, choqua peu les contemporains : l'œuvre fut saluée comme une révélation, en sorte que l'année où la *Sofonisba* fut achevée (1515) marque, en dépit de tout, une date capitale dans l'histoire de la tragédie classique en Italie, c'est-à-dire en Europe. Cette dignité soutenue, cette pauvreté d'action scénique, remplacée par des conversations et des récits, sont des caractères qui ne s'effaceront plus. Les chœurs, traités par le Trissin sous forme de canzoni, et constituant la seule interruption de l'action, ne seront pas maintenus tels quels par les poètes suivants; mais le vers qui convient le mieux au dialogue tragique, l'hendécasyllabe non rimé, est trouvé d'emblée. Les essais d'un Alexandre Pazzi de' Medici (*Didone in Cartagine*, 1525), pour reproduire plus exactement le trimètre ïambique des Grecs, ne réussiront pas plus à détrôner le vers du Trissin, que le « martellien » rimé, employé plus tard, à l'imitation

de la tragédie française : Scipione Maffei, Alfieri, Manzoni, Niccolini conserveront l'hendécasyllabe blanc, que le promoteur de la tragédie classique avait choisi pour sa ressemblance avec le vers grec ; mais il avait d'autres mérites, insoupçonnés du Trissin : la force, la concision, la souplesse, qui devaient assurer sa fortune.

L'importance historique de la *Sofonisba* ressort encore de l'impulsion immédiate qu'elle donna à la production tragique : en même temps que le Trissin, et à ses côtés, son ami Giovanni Rucellai (1475-1525) composait une *Rosmunda*, simple adaptation, en son épisode principal, de l'*Antigone* de Sophocle, que traduisit intégralement, peu d'années après, Luigi Alamanni (1495-1556) ; le même Rucellai écrivit encore un *Oreste* (1525), tiré d'*Iphigénie en Tauride* ; Lodovico Martelli démarqua l'*Électre* de Sophocle pour en faire une *Tullia*. Le vice essentiel de la tragédie italienne était son mécanisme trop extérieur, son manque de vie, sa monotonie. Quelques poètes crurent pouvoir remédier à cette froideur en versant dans l'horrible.

Le Ferrarais Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573), théoricien distingué de la poétique de l'épopée et du drame, opéra presque une révolution avec son *Orbecche* (1541). L'action, purement imaginaire, est fortement influencée par la fable de Thyeste : elle a pour principal avantage d'offrir aux spectateurs, en guise de dénouement, le régal de plusieurs têtes coupées, présentées sur un plateau, avec un récit minutieux de la boucherie, que l'auteur, arrêté par les difficultés de la mise en scène plus que par un reste de délicatesse, a laissé s'accomplir dans la coulisse. L'*Orbecche* fit école : dès 1542, Speroni expose une histoire d'inceste dans sa déplorable *Canace* ; et jusqu'à la fin du siècle, jusqu'à la

Dalida de Luigi Groto (1541-1585), à l'*Acripanda* (1591) d'Antonio Decio, à l'*Irene* de Vincenzo Giusti et à la *Semiramide* de Muzio Manfredi, ce fut une collection d'atrocités et d'actions monstrueuses, froidement combinées. Ces horreurs, encadrées dans de somptueuses mises en scène, obtinrent alors un succès que nous comprenons difficilement. D'ailleurs Giraldi était parti d'idées assez justes : il voulait corriger la raideur des tragédies strictement façonnées sur le type grec, en revenant à Sénèque, plus violent et plus riche en enseignements moraux ; un élément de variété devait résulter des sujets, inventés de toutes pièces, et aussi d'une plus grande liberté dans l'observation des règles : Giraldi ne s'effarouchait ni d'une action double, ni d'un dénouement heureux, et plus d'une fois il mêla à ses tragédies des scènes amoureuses et des dialogues familiers. On a pu dire qu'il y a quelque chose de romantique dans sa conception du drame ; malheureusement le talent lui a fait défaut pour la réaliser.

La seule tragédie de ce temps que l'on puisse lire encore avec un certain plaisir est l'*Orazia* (c'est-à-dire la tragédie d'Horace) de Pietro Aretino (1492-1556). Le récit de Tite-Live y est ingénieusement découpé en actes ; le dialogue a de la vivacité, du naturel, du pathétique même, sans parler d'une certaine liberté d'allures, due sans doute au tempérament indiscipliné de l'auteur autant qu'à l'influence de Giraldi. Parmi les tragédies les mieux accueillies dans la seconde moitié du siècle, aucune ne peut retenir ici notre attention, ni celles de Lodovico Dolce (*Marianne*, 1565), de Pomponio Torelli (*Merope*, 1589; *Tancredi*, 1597, dont le sujet est emprunté au même conte de Boccace que la *Panfila* d'A. Cammelli et qu'un *Tancredi principe* (1570) de F. Asinari), ou

de L. Groto (auteur d'une *Adriana*, sur l'histoire de Roméo et Juliette), ni même l'unique essai en ce genre de Torquato Tasso : son *Re Torrismondo* (1587) unit d'une façon peu agréable des caractères chevaleresques à la fable d'*Œdipe roi* : l'action se développe péniblement en un style trop souvent ampoulé. L'enflure et la convention sont à peu près le seul héritage que la tragédie du XVIe siècle léguera aux générations suivantes. L'Italie, il est vrai, prendra sa revanche ailleurs, dans deux genres inconnus des anciens, le drame pastoral et l'opéra.

II

Les destinées de la comédie au XVIe siècle sont assez semblables à celles de la tragédie : beaucoup d'œuvres, pour la plupart médiocres, beaucoup de tendances contradictoires qui n'arrivent pas à se fondre harmonieusement, et en fin de compte échec de la poétique classique. Cependant le bilan de la comédie se solde par quelques profits notables : au milieu de cette médiocrité surnage au moins une œuvre supérieure, la *Mandragore* de Machiavel, et, d'autre part, à côté de la comédie savante, se manifeste un courant d'inspiration franchement populaire qui, dédaigné par les écrivains entichés des règles, et abandonné à lui-même, donnera naissance à la comédie improvisée.

Le point de départ, ici encore, est l'imitation du théâtre ancien, non des Grecs pourtant, mais des Romains. Les comédies de Plaute et de Térence avaient été jouées souvent, au XVe siècle, à Rome, à Florence, à Ferrare. Dans cette dernière cour, plus mondaine que savante, on en avait récité des traductions assez libres;

l'Arioste adolescent avait assisté, peut-être même pris part, à ces représentations, qu'accompagnait un grand luxe de mise en scène, avec intermèdes musicaux et danses; il conçut donc tout naturellement l'idée de s'essayer dans ce genre. Ce fut d'abord la *Cassaria* (comédie du coffre) en 1508; l'année suivante *i Suppositi* (histoire de substitution); un peu plus tard vinrent *il Negromante* (1520) et la *Lena* (l'entremetteuse; 1529). Une dernière comédie, à laquelle l'Arioste avait donné pour cadre la vie de l'université de Ferrare et de ses étudiants, resta inachevée; son frère Gabriel la termina et la publia sous le titre de *la Scolastica*. Les deux premières avaient été d'abord écrites en prose; l'Arioste les versifia plus tard, lors d'une reprise; il imagina d'y employer des hendécasyllabes d'un rythme un peu particulier, destinés à reproduire l'allure des trimètres ïambiques latins : ce sont des vers *sdruccioli* (dont le dernier accent, sur la dixième syllabe, est suivi de deux syllabes atones) non rimés. Malgré la virtuosité et l'esprit avec lesquels l'Arioste mania ce mètre difficile, le pliant à toutes les exigences du dialogue familier, il ne réussit pas à l'imposer définitivement au genre comique.

La puissante personnalité de l'Arioste se laisse deviner dans ses comédies : à la finesse et à la vivacité du style se joint une aptitude peu commune à esquisser des caractères et à dessiner des silhouettes empruntées à la vie de Ferrare : dans le *Nécromancien*, dont le principal personnage est un juif charlatan, il raille la sotte croyance à la magie; la *Lena* est une peinture hardie, et non sans force, de la démoralisation dont la vie privée des Italiens était profondément atteinte. Par ses nombreuses et libres allusions à des faits contemporains, à des abus connus de tous — corruption, commerce des

indulgences, — la comédie de l'Arioste a un air de modernité, d'actualité, qui plaît. Cependant la conduite de l'action est conventionnelle et froide; le poète n'arrive pas à se dégager de la tyrannie de ses modèles : parti de l'imitation stricte, avec la *Cassaria*, il ne réussit plus à conquérir cette indépendance d'allures, ni à donner à son œuvre cette forme alerte et personnelle, qui font la beauté et l'originalité du *Roland furieux*. La critique a coutume de l'excuser en remarquant que ce défaut est commun à toutes les comédies du XVI[e] siècle; il serait plus juste d'accuser une méthode de composition à laquelle l'Arioste, en ce qui concerne ce genre, eut la faiblesse de se soumettre le premier.

Sa priorité, il est vrai, se réduit à peu de chose : entre 1509 et 1512, Jacopo Nardi (1476-1563) faisait représenter à Florence une comédie, *l'Amicizia*, tirée du *Décaméron* (X, 8), et en 1513 un autre conte de Boccace (VI, 5) lui inspirait *i Due felici rivali*, essais timides mais intéressants en ce que l'influence classique y a un peu moins de part. Le 6 février 1513, la cour d'Urbin, et cinq ans plus tard la cour pontificale applaudirent la *Calandria* (c'est-à-dire la comédie de Calandro, un proche parent du Calandrino de Boccace); l'auteur en était Bernardo Dovizi, de Bibbiena (1470-1520), célèbre par son humeur facétieuse, et à qui son intimité avec Léon X valut les plus hautes dignités ecclésiastiques. Sa comédie roule sur la ressemblance, renouvelée des *Ménechmes*, de deux jumeaux; mais comme il s'agit cette fois d'un garçon et d'une fille, les confusions de personnes donnent lieu à des équivoques licencieuses, répétées avec indiscrétion. En dehors des splendeurs d'une mise en scène, dont une lettre de B. Castiglione a conservé le souvenir, l'immoralité constituait le principal

attrait de ces spectacles. Cette observation malheureusement s'applique à la plupart des comédies du temps.

La *Mandragore*, composée par Machiavel pendant ses loisirs de San Casciano, vers 1513, n'échappe pas à ce reproche. Cependant le comique y jaillit d'une représentation si vigoureuse des caractères et des mœurs, l'immoralité y a, par suite, une saveur si amère, que l'œuvre s'élève très haut au-dessus des scènes vulgaires de la *Calandria*; c'est une des comédies les plus hardies, une des satires les plus âpres que compte le théâtre moderne. L'action est rapide, adroitement conduite, selon la formule classique, le dialogue plein de malice et de vivacité; les personnages, empruntés à la société florentine, sont des types assez fermement dessinés pour prendre place à côté de Tartuffe et d'Orgon; enfin le sujet — ce mérite est trop rare pour qu'on n'en tienne pas compte — paraît être de l'invention de Machiavel. On y voit un bourgeois florentin borné, Messer Nicia, très préoccupé de devenir père; un intrigant, Ligurio, profite de cette marotte pour berner le crédule mari et favoriser les amours de Callimaco, qui s'est follement épris de la belle et sage Lucrezia. La pauvre femme se débat en vain contre les insistances de tous, de son mari et même de sa mère : ses scrupules sont enfin levés par son confesseur, l'hypocrite fra Timoteo, bon à toutes les besognes. La démoralisation pénétrant dans la famille par l'entremise du moine corrompu, qui calme les consciences inquiètes en leur prêchant une religion purement extérieure et formaliste, n'a jamais été dénoncée en traits plus forts. Léon X et ses cardinaux, applaudissant les menées de fra Timoteo, comme d'excellentes plaisanteries, donnent la mesure de l'indifférence qui régnait au sommet de la hiérarchie ecclésiastique.

Machiavel s'est essayé une fois encore dans le genre comique ; mais la *Clizia* n'a ni l'originalité ni la profondeur de la *Mandragore*; elle se distingue peu de quelques autres comédies agréables, composées à Florence vers cette époque. En 1536, à l'occasion du mariage de son cousin le duc Alexandre, qu'il devait assassiner l'année suivante, Lorenzino de Médicis fit représenter l'*Aridosia*, dont le personnage principal, Aridosio, est une esquisse assez heureuse du caractère classique du vieillard avare; mais, dans la conduite de l'action, Lorenzino s'est trop inspiré des artifices les plus conventionnels de la comédie latine : serviteurs intrigants, enfants perdus et retrouvés, marchand d'esclaves, etc. Un négociant florentin, Antonfrancesco Grazzini, surnommé « il Lasca » (1503-1584), qui a fait apprécier dans la poésie burlesque un esprit fantaisiste et mordant, essaya de réagir, dans sept comédies, contre les exagérations de la poétique classique. Il puisa donc de préférence ses inspirations dans le *Décaméron* et dans le *Roland furieux*, mais aussi dans les *Suppositi* et le *Negromante*, dans la *Calandria* et dans l'*Aridosia*, si bien qu'en fin de compte il ne s'écarte pas notablement de l'école qu'il croyait combattre.

Un autre Florentin, le notaire Giovan Maria Cecchi (1518-1587), fécond auteur de drames spirituels et de comédies, témoigna d'une faculté plus grande d'invention et d'observation : tantôt il s'en tient à la forme de la comédie classique, tantôt il en tempère la monotonie par quelque emprunt à Boccace ou à la *Mandragore*, comme dans l'*Assiuolo*, tantôt enfin il porte sur la scène des anecdotes et des personnages tirés directement de la réalité : *il Donzello*, *lo Spirito*, *il Serviziale*, appartiennent à cette manière nouvelle, ainsi que l'unique

comédie d'Annibal Caro, *gli Straccioni* (les Gueux : 1544). Le même réalisme donne un vif attrait aux cinq comédies de l'Arétin, malheureusement consacrées à la peinture de mœurs déplorables, et composées à la diable par cet improvisateur aussi brillant que superficiel. Les contes chers au peuple, les anecdotes qui circulaient de bouche en bouche, enfin son imagination et l'observation de la société contemporaine, dans ce qu'elle a de plus bas, sont les sources où il puise de préférence. L'imitation classique tient fort peu de place dans ses comédies, mais aussi l'intrigue en est à peu près nulle ; les coins de dialogue savoureux, les silhouettes finement dessinées, les scènes vraiment comiques y abondent. Cependant pas plus que chez Cecchi, de tous ces détails plaisants, colorés, pleins de vie, ne se dégage un seul caractère complet, ni une seule situation largement traitée.

Avec ces deux auteurs, la comédie semblait entrée dans la bonne voie, celle de l'observation directe : il aurait fallu un vrai génie comique pour consacrer définitivement cette évolution du genre. Au lieu de cela, les défenseurs de la poétique classique enrayèrent le mouvement : le Trissin publie en 1548 ses *Simillimi* (les Ménechmes), G. B. Gelli sa *Sporta* (l'Aululaire) en 1543, L. Alamanni sa *Flora*, représentée à la cour de France en 1556, B. Varchi sa *Suocera* (l'Hécyre) en 1569. Avec eux l'imitation de Plaute et de Térence est plus que jamais en honneur, ainsi que l'usage du vers, abandonné par les auteurs précédemment cités ; Alamanni même invente un vers comique particulier, aussi malheureux que celui d'A. Pazzi pour la tragédie. C'en est fait de toute liberté d'allure : Lodovico Dolce ose à peine s'écarter des modèles consacrés ; seuls, à la fin du siècle, deux méridionaux réussiront à tempérer la raideur clas-

sique par une satire ingénieuse et assez personnelle de la sottise humaine : G. B. della Porta, savant napolitain qui ne cultiva la comédie que pour se délasser de plus graves travaux (1535-1615), et le noble esprit pour qui le bûcher s'alluma en 1600 sur une place de Rome, Giordano Bruno, de Nola (*il Candelaio*, 1582).

Toute l'observation, toute la vérité, toute la vie s'étaient retirées des autres essais de comédie savante; c'est dans les farces populaires qu'il les faut aller chercher : dès le xv[e] siècle, à Naples avec P. A. Caracciolo, et en Piémont avec G. G. Alione; puis à Sienne, avec les comédies rustiques du « Strascino » (Niccolò Campani), que Léon X voulut entendre à Rome, et avec la société d'artisans dite « Congrega dei Rozzi »; en Vénétie enfin, où deux écrivains-acteurs donnent un essor puissant à la comédie en patois, Angelo Beolco, de Padoue, surnommé « il Ruzzante » (1502-1542), et Andrea Calmo (1510-1571). La fantaisie bouffonne de ces joyeux auteurs n'exclut pas l'observation ni même une certaine connaissance du cœur humain. Mais l'importance principale de leur œuvre est dans l'impulsion qu'en reçut une forme nouvelle et strictement italienne du théâtre : la *commedia dell'arte*.

III

La poésie lyrique devait voir, elle aussi, la doctrine de l'imitation et l'influence classique étouffer la libre expression des sentiments. Le modèle le plus souvent copié ne fut pourtant pas cette fois un ancien. Pietro Bembo, voulant arracher la poésie amoureuse aux froides galanteries, aux artifices et aux hyperboles de Tebaldeo et de Serafino, recommanda le retour à l'art plus sobre de Pétrarque,

et il prêcha d'exemple. Seules les formes consacrées par le chantre de Laure — sonnet, canzone, sextine, madrigal — furent cultivées, à l'exclusion des mètres populaires, comme la « frottola » et le « strambotto »; seules les images de Pétrarque et ses locutions, seules sa conception de l'amour et son attitude vis-à-vis de sa dame furent tenues pour conformes à la dignité de la vraie poésie. Avec un sens délicat du style, Bembo composa laborieusement des pièces d'une facture irréprochable qui suffisait à en dissimuler, aux yeux de ses contemporains, la désespérante froideur. Chacun voulut marcher sur ses traces, en Vénétie d'abord, puis dans toute l'Italie, où l'on « pétrarquisa » avec fureur. L'étude du *Canzoniere* devint une passion : en vue d'en faciliter l'imitation, on le réédita de tous côtés, on le commenta, on en catalogua toutes les rimes, les épithètes, les métaphores, sans oublier les perfections de Madonna Laura; et le pétrarquisme se trouva ainsi à la portée de tous. Un dissident, Antonio Broccardo, de Padoue, osa protester contre cette mode, et trouva même à redire aux poésies de Bembo (publiées en 1530); mal lui en prit : le mouvement d'indignation qu'il déchaîna fut tel qu'il mourut, dit-on, de chagrin!

Au milieu de cette multitude de rimeurs, souvent ingénieux, mais pour la plupart insignifiants, se détachent quelques personnalités plus marquées, un Galeazzo di Tarsia, de Cosenza (1520-1553), un Luigi Tansillo, de Venouse (1510-1568), en qui l'on ne peut méconnaître une inspiration sincère, tandis qu'un autre méridional, le célèbre Angelo di Costanzo (m. 1591), retombe dans les mièvreries et les artifices de mauvais goût, contre lesquels Bembo avait voulu réagir. Parmi les femmes — car la contagion ne les épargna pas, — on cite les vers élégants et froids de Veronica Gambara, avec lesquels

contrastent les poésies ardentes et passionnées de Gaspara Stampa, de Padoue (m. 1554). Ces femmes pourvues d'une culture supérieure furent une des originalités de la société italienne au XVIe siècle; la plus célèbre d'entre elles, et l'une des plus nobles figures de son temps, fut Vittoria Colonna (1492-1547). Restée veuve assez jeune d'un mari qu'elle avait tendrement aimé, Don Ferrante d'Avalos, marquis de Pescara, un des grands généraux de Charles-Quint, elle le pleura en des vers dont le tour conventionnel n'exclut pas la sincérité, et composa un grand nombre de pièces pieuses. Sur le tard, elle eut l'honneur d'inspirer à Michel-Ange un amour tout platonique, qui s'exprima en sonnets et en madrigaux ingénieux, relevés souvent d'un accent vigoureux par la personnalité puissante du grand artiste : ses poésies, écrites parfois en un style un peu rude et même obscur, sont éclairées çà et là par des trouvailles de pensée et de style, qui rappellent la hauteur un peu abrupte de Dante.

Si parfait que fût l'art de Pétrarque, il ne pouvait cependant suppléer de tout point à l'imitation classique. Le Trissin et L. Alamanni essayèrent de ressusciter — sans succès, est-il besoin de le dire? — l'ode pindarique, en des « canzoni » dont les stances 3, 6, etc., présentaient une structure différente des stances 1, 2, 4, 5, etc., dans le but de reproduire la « strophe », l' « antistrophe », et l' « épode » de la lyrique grecque. Mieux inspiré, Bernardo Tasso inaugura les strophes courtes, de quatre ou cinq vers généralement inégaux, qui correspondaient assez bien, au moins pour les yeux, aux strophes agiles d'Horace; et ce fut l'origine de l'ode italienne. Mais cette ressemblance purement extérieure ne pouvait satisfaire toutes les exigences. Claudio Tolomei

imagina d'attribuer arbitrairement aux syllabes italiennes une quantité : grâce à des brèves et à des longues conventionnelles, il put composer des hexamètres, des pentamètres et presque toutes les variétés de strophes employées par Horace, avec une entière méconnaissance du rythme qui convient aux langues néo-latines. Bien qu'elle eût sur le moment quelques adeptes, la « nouvelle poésie toscane » (*Versi e Regole della nuova poesia toscana*, 1539) resta une simple curiosité. Il faut pourtant remarquer qu'elle répondait à une préoccupation ancienne, et qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours, en Italie : L. Dati avait devancé C. Tolomei (v. p. 177), et au XIXe siècle G. Carducci a enfin trouvé une solution vraiment élégante du problème.

Presque tous les genres cultivés par les poètes grecs et latins furent exhumés : l'élégie d'Ovide, de Catulle, de Tibulle et de Properce, trouva dans l'Arioste un interprète passionné et sensuel de l'amour, tandis qu'Alamanni, plus grave, accordait une place exagérée à la mythologie. Dans leurs compositions, le tercet représentait la brève période du distique latin ; le même mètre, consacré par la vieille poésie didactique et moralisante, fut adopté pour la satire. Un Vénitien, Antonio Vinciguerra (m. 1502), avait sur ce point devancé les purs classicistes, mais en restant fidèle à la poétique surannée et aux idées ascétiques du siècle précédent. Luigi Alamanni, avec plus de froideur que l'Arioste, eut du moins le bon goût de ne pas rivaliser avec lui dans l'imitation d'Horace ; son modèle semble avoir été plutôt Juvénal, et, en quelques passages, l'invective dantesque lui a prêté des accents qui ne manquent pas de force, surtout dans la satire politique. Le même Alamanni, qui devait plus tard ressusciter l'épigramme, eut aussi le

mérite de généraliser l'emploi du vers blanc, adapté par le Trissin au dialogue tragique : il l'employa dans l'églogue, imitée de Théocrite, de Bion, de Moschus, sans parler de Virgile, mais rajeunie par une inspiration assez personnelle ; dans la « Selva », renouvelée de Stace ; dans le poème descriptif et mythologique, d'allure ovidienne, repris par B. Tasso et bien d'autres ; dans la traduction (*Epithalame de Thétis et de Pélée*), et enfin dans le poème didactique.

Sur ce dernier point, Alamanni avait eu un devancier distingué en Giovanni Rucellai, dont *les Abeilles* (1524) sont une élégante paraphrase d'un célèbre épisode des *Géorgiques*. La *Coltivazione* de L. Alamanni, en six livres, composée en France où ce patriote, exilé une première fois de Florence après une conspiration manquée (1522), dut se réfugier définitivement en 1530, est son œuvre la plus connue. Dépourvue d'originalité et faiblement conçue, elle soutient mal une lecture suivie ; cependant la richesse et la propriété de la langue, jointes à l'agrément de certaines descriptions, lui ont valu, surtout au XVIIIe siècle, une réputation solide. Dans la suite, les poèmes didactiques se multiplièrent presque sans interruption : plusieurs se font estimer par des mérites réels de forme plutôt que de fond, en particulier ceux de L. Tansillo (*la Balia*, *il Podere* en tercets), de Bernardino Baldi (*la Nautica*, 1585), d'Erasmo da Valvasone (*la Caccia*, 1591). L'exemple de Rucellai et d'Alamanni ne fut pas étranger non plus à l'adoption du vers blanc dans les traductions : l'*Eneide* d'A. Caro (1507-1566) est, en ce genre, l'œuvre la plus remarquable que nous ait léguée le XVIe siècle.

A côté de ces reconstitutions laborieuses de la poétique classique, l'esprit populaire ne renonçait pas à

revendiquer ses droits; et si, dans le lyrisme proprement dit, il n'avait plus de note originale à faire entendre, il prit sa revanche dans certaines formes, inférieures si l'on veut, de la satire : la pasquinade, l'invective et la poésie burlesque. Le grand essor de la pasquinade — pièce de circonstance que l'on affichait au torse d'une statue mutilée, familièrement nommée « Pasquino » par le peuple de Rome — se rattache aux polémiques qui eurent lieu à la mort de Léon X, pendant le conclave d'où sortit l'élection d'Adrien VI (décembre 1521); Pasquin devint alors et resta longtemps l'interprète de toutes les protestations, de toutes les médisances, de toutes les rancunes contre les institutions et contre les personnes. Le principal auteur de ces libelles diffamatoires, violents ou simplement bouffons, souvent obscurs pour nous, et presque toujours grossiers, fut d'abord l'Arétin. Sa verve audacieuse, capable de trouvailles spirituelles, lui a inspiré des improvisations, invectives ou pronostics, en vers et en prose, qui eurent à Rome et même au loin un grand retentissement. L'absence de tout idéal désintéressé, et surtout leur forme négligée ne laissent guère à ces pièces qu'un intérêt documentaire pour l'histoire des mœurs.

Il y a beaucoup plus de finesse, d'originalité et de goût, dans les poésies de Francesco Berni (1498-1535), qui fut, à Rome, un des adversaires de l'Arétin. Doué d'une veine poétique facile et d'une humeur rieuse, porté surtout à la parodie, il reprit et perfectionna la tradition bien florentine de la poésie burlesque, déjà illustrée par A. Pucci et Burchiello. Berni lui donna une empreinte si personnelle que l'on n'a pas su mieux définir sa manière qu'en forgeant l'adjectif « bernesque ». Il a composé des sonnets, généralement allongés de trois ou

six vers, dits « sonetti caudati », des tercets, d'un tour plus vif et plus dégagé que ceux du genre satirique — et dans ce cas ils constituent des « capitoli », — où sa verve facétieuse se donne libre carrière : ici il censure la corruption du clergé, là il ridiculise l'austérité d'Adrien VI, successeur d'un pape aimé des poètes et des artistes, ou fait une fine caricature des tergiversations politiques de Clément VII. Mais cet impitoyable humoriste s'est exercé surtout à plaisanter, avec une intarissable gaîté, sur les menus ennuis de la vie, sur les sujets les plus modestes et les plus vulgaires. Le genre facile et médiocre qui consiste à célébrer les louanges de l'anguille ou du navet, a donné naissance, en Italie, à une littérature déplorablement riche; Berni, qui en fut l'initiateur, a eu le mérite d'y conserver toujours, même lorsqu'il glisse dans la gravelure, une bonhomie qui désarme. Sa plaisanterie jaillissante n'a rien de forcé, rien de convenu. Mais ce qui fait surtout le prix de ces aimables fantaisies, c'est la langue, expressive, colorée, populaire. Berni fut un virtuose du pur idiome florentin, comme le prouve son remaniement du *Roland amoureux* (v. p. 195). Au total, il y a dans son œuvre plus de naturel, de sincérité, d'originalité et par conséquent de poésie véritable, en tout cas plus de sève et de vie, que chez tous les pétrarquistes du temps; sa verve d'ailleurs ne les a pas épargnés. Parmi ses imitateurs, qui furent légion, un seul, le Florentin A. F. Grazzini, mérite d'être encore rappelé.

IV

Nulle part le conflit entre la tradition et la nouvelle poétique classique ne s'est autant prolongé, sans aboutir

d'ailleurs à une conclusion nette, que dans le domaine de la poésie narrative. La raison en est simple : le prodigieux succès du *Roland furieux* contre-balançait toute autre influence. D'abord les poètes en quête d'un sujet se persuadèrent que la popularité des héros de l'Arioste n'était pas épuisée, et qu'il y avait là une mine à exploiter. On vit donc paraître coup sur coup des « suites » aux aventures de Roland, d'Angélique, de Renaud, de Marfise, d'Astolfo; mais l'unique intérêt de ces essais se trouve être de mieux faire apprécier l'incomparable talent déployé par l'Arioste, pour donner la vie et la beauté à ces fables puériles. En outre, le ridicule qui s'attacha tout de suite à ces lourdes élucubrations provoqua la parodie — parodie vulgaire avec l'*Orlandino* de l'Arétin, plus personnelle et assaisonnée de satire avec le poème, composé dès 1526, sous le même titre, par Limerno Pitocco, c'est-à-dire Teofilo Folengo.

Folengo (1496-1544) est une des figures les plus caractéristiques de son temps, et par plus d'un côté il rappelle son grand contemporain Rabelais. Né à Mantoue, et entré dès vingt ans dans l'ordre des bénédictins, il jeta le froc en 1524, révolté de la démoralisation du clergé, et professa des opinions assez voisines de celles de Luther : son *Orlandino*, et surtout son *Chaos del Triperuno* en contiennent l'énoncé fort explicite; cependant ne voulant pas sortir de l'Église romaine, il fit sa soumission, rentra dans son ordre en 1534, et finit dévotement sa vie. Il n'en consacra pas moins tous ses soins au remaniement de son *Baldus*, qui de dix-sept livres, dans la première édition (1517), s'éleva au chiffre de vingt-cinq; c'est surtout cette épopée burlesque qui a illustré Folengo, sous le nom de Merlin Cocai. L'auteur s'y est beaucoup inspiré de l'Arioste, de Boiardo et plus encore de

Pulci, sans repousser aucune des traditions joyeuses qui pouvaient s'adapter à cette œuvre caricaturale. La plus grande originalité du *Baldus* est le jargon, le latin macaronique, dans lequel il est composé : aux purs éléments classiques, cette langue fantaisiste associe quantité de mots italiens ou dialectaux, soigneusement latinisés, en sorte que la langue moderne et populaire s'y dissimule à peine sous le voile transparent d'une latinité et d'une versification assez correctes; de même, les plus folles parodies y sont exprimées avec une irréprochable dignité épique. Folengo n'est pas l'inventeur de ce style macaronique, réaction plaisante contre la ferveur cicéronienne des humanistes; mais il l'a porté à un degré de perfection, qui devait bientôt dégénérer entre les mains d'imitateurs vulgaires : il en a fait une création artistique, et a su le manier en véritable poète. Les mille incidents, les menus tableaux de la vie bourgeoise, populaire, et surtout ecclésiastique, dont son œuvre est pleine, révèlent une fine observation et une connaissance profonde de la société contemporaine. Comme Berni, ce caricaturiste a été un des écrivains les mieux doués de sa génération, et Rabelais n'a pas dédaigné de s'inspirer de sa manière.

Ni les plates imitations du *Roland furieux*, ni les énormes parodies de Folengo ne pouvaient cependant satisfaire les amateurs de grande poésie. Ici encore, les choryphées du classicisme renouvelèrent leurs tentatives. Le Trissin prétendit remonter à la source même de la pure épopée, à l'*Iliade*, et consacra vingt années de sa vie à écrire, en vers blancs — Homère avait-il rimé des octaves? — les vingt-sept livres de l'*Italia liberata dai Goti*, publiés en 1547-1548. Comme pour la *Sofonisba*, il eut la bonne intention de traiter un sujet nouveau, emprunté à l'histoire d'Italie : son choix s'arrêta sur les

guerres, médiocrement poétiques, de Bélisaire contre les Goths. Mais poétiques ou non, il n'en pouvait rien tirer, parce qu'il ne possédait aucune des qualités requises, et parce que le mécanisme de l'épopée est infiniment plus complexe que celui de la tragédie. En s'appliquant à copier l'*Iliade* jusque dans les moindres détails de son poème, le Trissin aboutit à d'étranges aberrations, témoin les anges, affublés de noms païens, auxquels il a fait jouer le rôle des divinités mêlées à l'action de l'*Iliade*. L'épopée du Trissin, enterrée le jour même où elle parut, suivant l'énergique expression de B. Tasso, eut du moins l'avantage de montrer clairement comment il ne fallait pas faire; l'expérience fut décisive, notamment en ce qui concerne la substitution du vers blanc à l'octave.

La mésaventure du Trissin servit donc d'enseignement à ses contemporains. Luigi Alamanni, après avoir tiré d'un roman français, *Giron le Courtois*, un poème hâtivement improvisé (dédié à Henri II, 1548), entreprit de déguiser en chevaliers les héros d'Homère, et s'en tint à l'octave. Son poème, *l'Avarchide* (le siège d'Avarco : Bourges) suit pas à pas la fable de l'*Iliade*, moins les épisodes merveilleux : Avarco répond à Ilion, et son roi, le Vandale Clodasso, représente Priam; le chef des assiégeants, le roi Arthus, tient la place d'Agamemnon, Lancelot celle d'Achille, Segurano celle d'Hector, et ainsi des autres; les noms de ces personnages étant empruntés, avec quelques détails accessoires, au *Roman de Lancelot* en prose, l'effort d'imagination n'a pas été considérable. L'exécution, correcte et froide, ne réussit pas à dissimuler le ridicule de cette mascarade épique. A y regarder de plus près, cependant, Alamanni indiquait la solution du problème, telle que le Tasse devait la réaliser, en subordonnant l'élément chevaleresque, désormais indis-

pensable, à la régularité et à la dignité classique; il convient de lui laisser le mérite modeste de cette indication.

Le père de Torquato, Bernardo Tasso (1493-1569), figure aimable d'homme affectueux et bon, de poète distingué, astreint, comme la plupart de ses pareils, au service des grands, service pénible et plein de déceptions, se détourna plus résolument encore de la voie suivie par le Trissin. Il avait failli préférer, lui aussi, le vers blanc à l'octave, et s'était flatté de marcher sur les traces d'Homère. L'échec de l'*Italia liberata* le guérit radicalement de cette illusion; il ne songea plus dès lors qu'à s'inspirer de la poétique fantaisiste de l'Arioste, qu'il exagéra en la rendant plus systématique. Reprenant le sujet d'un roman espagnol, *Amadis de Gaula*, qui avait rencontré bon accueil en Italie, il en corsa l'intrigue trop simple — les amours d'Amadis et d'Oriane — au moyen de deux actions parallèles de son invention, entremêla le tout de multiples épisodes, et embrouilla consciencieusement ses fils, quittant l'un pour reprendre l'autre à tout instant. Cette reproduction mécanique du récit capricieux de l'Arioste n'est guère moins fâcheuse que l'imitation artificielle du poème homérique; la froideur n'en est pas même compensée par le style, dont la redondance nous fatigue. Cependant l'*Amadigi*, publié en 1560, trouva de nombreux lecteurs, et il fallut presque aussitôt en faire une nouvelle édition.

Cet échec de l'épopée régulière donnait à réfléchir aux théoriciens de la poétique classique. G. B. Giraldi eut le mérite de déclarer, dans son *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554), que Boiardo et l'Arioste avaient cultivé un genre inconnu des anciens, genre légitime en soi, bien qu'il fût impossible d'y appliquer les règles d'Aristote. Lui-même cependant, dans son *Ercole* (1557),

essaya de concilier les deux tendances, en racontant les multiples aventures d'un héros unique. Cette unité du protagoniste, que l'on peut déjà trouver jusqu'à un certain point dans le *Girone* d'Alamanni, était le dernier rempart des aspirations classiques. Cependant le problème était loin d'être résolu, et la théorie ne réussissait qu'à l'embrouiller; il appartenait à un écrivain de génie d'édifier une œuvre vivante sur toutes ces ruines. Cet honneur était réservé au fils de Bernardo Tasso.

V

Pendant que les poètes multipliaient leurs essais en raison inverse de leur faculté créatrice, les prosateurs ne chômaient pas. Si leurs écrits ne présentent pas le même intérêt au point de vue de l'histoire des théories littéraires, ils sont cependant plus instructifs, et l'on doit signaler les plus importants.

L'éloquence, cet orgueil des littératures antiques, ne pouvait fleurir en Italie au moment où toutes les libertés agonisaient. On a cependant conservé quelques discours prononcés à Florence, pendant le court rétablissement du régime républicain (1527-1530), ou dans certaines circonstances particulières, comme l'apologie que Lorenzino de Médicis rédigea pour sa défense, après avoir assassiné son cousin le duc Alexandre. Ces compositions, en particulier la dernière, dénotent un réel talent, formé à l'école des anciens et de Machiavel; mais ce sont de purs morceaux d'apparat, d'excellents exercices de rhétorique, n'ayant avec l'art de la parole qu'un rapport lointain. Ce défaut s'accentue davantage avec les « Orazioni » et les « Lezioni » académiques, qui

deviennent de plus en plus nombreuses dans la seconde moitié du siècle. Outre leurs discours, les lettrés publient leurs correspondances, pour faire assaut de beau style et d'éloquence, sans avoir d'ailleurs le moindre souci de conserver au genre épistolaire sa sincérité. L'exemple de ces publications fut donné, dès 1537, par l'Arétin, qui ne fit pas imprimer moins de six volumes de ses lettres, plus deux volumes de *Lettere scritte all'Aretino* : celui qu'on a surnommé le « fléau des princes » y distribuait la louange et le blâme en proportion des cadeaux qu'il recevait, ou espérait recevoir ; aussi devait-il donner la plus grande publicité possible à ces écrits, sur lesquels fut fondée principalement sa scandaleuse fortune. Parmi les autres recueils, il en est, comme l'*epistolarie* de B. Tasso, où se reflète une aimable physionomie de lettré honnête, d'homme sensible aux affections familiales. Presque tous sont instructifs, à des degrés divers, pour l'étude de la vie sociale au XVIe siècle : les *Lettere di negozi* de Giovanni Guidiccioni (1500-1541) ont surtout une importance politique ; la correspondance d'Annibal Caro (1507-1566) est une des plus estimées.

Dans le genre historique, l'exemple de Machiavel et de Guichardin, joint à l'imitation de Tite-Live, donne naissance à des œuvres nombreuses, de valeur inégale. La plus considérable à tous égards est l'histoire de Florence, par Benedetto Varchi (1503-1565), où est racontée avec une grande abondance de détails, et assez d'impartialité, la dernière crise de la liberté ; elle s'étend jusqu'à 1538. Varchi n'a rien négligé pour s'entourer des renseignements les plus sûrs : à cet égard, il se rapproche beaucoup de la conception moderne de l'histoire. Pour la forme, son modèle est Tite-Live, notamment dans les discours dont il émaille volontiers

son récit; mais son style manque souvent de cette simplicité expressive qui nous paraît être la véritable élégance dans un ouvrage de ce genre. A côté de lui, parmi les historiens de Florence, il faut citer Jacopo Nardi (1476-1563), Filippo dei Nerli (1485-1556), Bernardo Segni (1504-1558), Jacopo Pitti (1519-1589), moins impartiaux, mais utiles à consulter, et, plus tard, Scipione Ammirato (1531-1601). G. B. Adriani (1513-1579) étend ses regards au delà des murs de Florence pour écrire une « histoire de son temps ». La même entreprise avait été faite, mais en latin, par Paolo Giovio, de Côme (1483-1552), car le latin conservait encore ses privilèges de langue savante, surtout hors de Toscane : Bembo compose une *Historia veneta*, qu'il traduit lui-même en italien; et les deux historiens de Gênes, Jacopo Bonfadio (m. 1550) et Uberto Foglietta (1518-1581), se servent aussi de la langue de Tite-Live. Quelques écrivains napolitains, entre autres le poète Angelo di Costanzo, s'exercent en italien au grand style historique; mais le sens critique et l'impartialité leur font défaut. Enfin l'Histoire d'Europe de Giambullari (1495-1555), limitée au récit d'événements très lointains (887-947), a été longtemps tenue pour un modèle de style; elle manque de toute originalité au point de vue de l'information. Nous trouvons plus de profit, et même de plaisir, à feuilleter les rapports des ambassadeurs vénitiens, ou même le copieux journal de Marino Sanudo (1466-1535); sans aucune prétention littéraire, ces observateurs pénétrants nous introduisent au cœur de la politique du XVIe siècle.

Dans un genre moins ambitieux que l'histoire proprement dite, la biographie, le peintre Giorgio Vasari, d'Arezzo (1511-1574), a laissé une œuvre fort intéressante : les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et

architectes italiens depuis Giotto; à l'abondance des renseignements précis, Vasari unit l'agrément d'une langue naturelle, toute voisine de la conversation. Ce dernier mérite a fait le succès de l'autobiographie de Benvenuto Cellini, le célèbre orfèvre et sculpteur florentin (1500-1571), œuvre négligée, incorrecte, mais prodigieusement vivante; c'est un des rares livres du XVI[e] siècle qui n'aient pas cessé d'être recherchés et lus dans tous les pays. Doué d'un goût délicat et d'un caractère énergique, d'ailleurs vantard, vindicatif, ferrailleur, superstitieux, et avec cela médiocrement cultivé, image ou plutôt caricature d'une civilisation raffinée, égoïste, avide de jouissances artistiques, mais sans scrupule, Benvenuto a écrit, et plus souvent dicté, ses souvenirs comme il les racontait, dans un style improvisé, plein de saveur et de verve; l'homme y revit tout entier, aussi charmant pour ses lecteurs, qu'il dut être insupportable pour ses contemporains. Ses moindres actions ont à ses yeux une merveilleuse importance, et il s'étend sur les plus minces circonstances avec une sincérité de conviction ingénue et une passion communicative, qui gagnent aussitôt le lecteur : on est séduit, conquis. Et nous assistons à ce phénomène paradoxal : les œuvres de l'artiste, plus élégantes que fortes, sont admirées, vantées au-dessus de leur valeur réelle, grâce à l'intérêt que l'écrivain a réussi à susciter autour d'elles. Le *Persée* en bronze est un morceau remarquable, mais beaucoup moins surprenant que ne le donne à penser le dramatique récit de sa fonte, contenu dans la *Vie* de Benvenuto Cellini.

Un peu de l'esprit populaire florentin, joint à une remarquable culture classique, donne de l'attrait aux dialogues humoristiques et moraux du simple artisan G. B. Gelli (1498-1563). Les traités, dialogués ou non, jouis-

saient plus que jamais de la faveur des lettrés, depuis le succès du *Cortegiano*; les mérites d'une forme châtiée et spirituelle ont sauvé de l'oubli le *Galateo* de Giovanni della Casa (1503-1556); mais toute la science qui y est entassée ne vaut plus un seul lecteur aux nombreux écrits du critique influent de son siècle, le Padouan Sperone Speroni (1500-1588). Au contraire, la finesse, la malice, le bon sens, la hardiesse même de certaines opinions, qui l'ont fait soupçonner de luthéranisme, donnent une saveur agréable aux *Capricci del Bottaio* (1546-1548) de G. B. Gelli et à sa *Circe* (1549). Dans les dix entretiens du tonnelier Giusto avec son âme, Gelli aborde avec une aisance toute familière quantité de problèmes littéraires, moraux et religieux. Dans la *Circe*, beaucoup moins originale, Ulysse essaie d'obtenir de Circé que ses compagnons, métamorphosés comme on sait, reprennent leur forme humaine; mais tous sauf un refusent, trouvant la condition de l'animal préférable à celle de l'homme. La bonne grâce, la clarté avec lesquelles Gelli manie des idées parfois un peu abstraites, l'agrément du dialogue et surtout d'une langue vive et spirituelle, ont classé ses écrits parmi les meilleurs spécimens de la prose italienne du XVIe siècle. Quelques-uns de ces mérites se retrouvent dans les dialogues d'Antonfrancesco Doni (1513-1574), l'adversaire acharné de l'Arétin, esprit brouillon mais plein de verve. Ses *Marmi* ont l'attrait d'une véritable étude de mœurs, sous forme de conversations entre oisifs, réunis le soir sur les marches de marbre du dôme de Florence.

CHAPITRE II

TORQUATO TASSO

I

C'est une bonne fortune pour les biographes, lorsqu'ils peuvent découvrir dans l'enfance d'un grand homme certaines impressions qui ont dû laisser une trace durable dans son esprit, et qui expliquent ainsi quelque aspect de sa personnalité. Quand il s'agit du Tasse, c'est chose assez facile. La sensibilité très vive, l'imagination précoce de Torquato s'ouvrirent de bonne heure à la poésie et à la tristesse : l'exaltation et la mélancolie furent ses dispositions habituelles, dès ses premières années.

Il naquit le 11 mars 1544, à Sorrente. Son père, le poète Bernardo Tasso, était originaire de Bergame; mais, attaché au service du prince de Salerne, Ferrante Sanseverino, il s'était établi sur les bords du golfe de Naples, et c'est là, devant cette nature de féerie, que le petit Torquato grandit jusqu'à l'âge de dix ans. A plusieurs reprises on l'avait conduit au couvent de la Cava de' Tirreni, où les bénédictins montraient avec orgueil la tombe du pape Urbain, le prédicateur de la première

croisade; et c'était l'occasion de longs récits, auxquels l'enfant dut prêter une attention passionnée. A cette époque, les apparitions menaçantes des Turcs sur les côtes d'Italie, leur invasion sur les confins de la Hongrie, réveillaient dans la chrétienté des velléités de guerre sainte; en 1558, la sœur aînée de Torquato, Cornelia, n'échappa que par miracle à une bande de pirates débarqués à Sorrente.

Le doux Bernardo, obligé d'accompagner son maître, était constamment loin du foyer familial. Lorsque, en 1552, Ferrante Sanseverino fut déclaré rebelle, avec son secrétaire, par le vice-roi de Naples, ce fut l'exil définitif. Porzia, la femme du poète, retenue par ses intérêts, ne put s'éloigner de Sorrente, où elle fut en butte à des vexations de toutes sortes de la part de ses frères. Elle dut finalement se réfugier dans un couvent, et envoya Torquato auprès de son père, à Rome. Cette séparation fut un des grands chagrins de l'enfant; deux ans plus tard, en 1556, sa mère mourait, sans qu'il eût pu la revoir. Dès lors Torquato suit son père de Rome à Urbin, à Venise, à Padoue; il travaille sous sa direction et le ravit par la vivacité de son intelligence, par la rapidité de ses progrès; Bernardo se persuade que son fils sera un grand homme, et, en attendant, il lui assure les moyens de compléter son éducation. A la cour d'Urbin, jalouse de continuer les traditions de bon goût et de perfection chevaleresque illustrées par Castiglione, Torquato devient le condisciple du jeune duc Francesco Maria; à Venise, à Padoue, il rencontre, parmi les amis de son père, quelques-uns des hommes les plus célèbres du temps, comme les imprimeurs Paul et Alde Manuce et le critique Speroni. Pendant un an, il étudie le droit, mais avec si peu d'entrain que Bernardo l'autorise à y

renoncer, pour suivre les cours de philosophie et d'éloquence, à Padoue d'abord, puis à Bologne, d'où le jeune étudiant dut se sauver, en janvier 1564, accusé d'avoir composé une mordante satire contre quelques-uns de ses camarades et de ses maîtres. Ses études terminées, il entra au service du cardinal Luigi d'Este, à Ferrare; c'est là qu'allait se dérouler la période la plus brillante, et, bientôt après, la plus douloureuse de sa vie.

Dès quatorze ans, dit-on, Torquato avait manifesté des aptitudes peu communes pour la poésie, et quelques pièces de lui furent imprimées en 1561. A la même époque, il nourrissait déjà le projet de composer un poème sur la conquête de Jérusalem par les premiers croisés, et il en ébauchait aussitôt le début; puis, effrayé par la difficulté du sujet, et désireux pourtant de manifester au plus tôt son talent, il se rabattit sur un genre moins redoutable : le roman chevaleresque. Son *Rinaldo*, en douze chants, parut à la fin de 1562 : Torquato venait d'avoir dix-huit ans, et la faveur avec laquelle fut accueilli cet essai lui valut une célébrité précoce. Le *Rinaldo* ne présente pas seulement le grand intérêt de nous révéler, chez l'adolescent, quelques-unes des qualités, avec plusieurs défauts, que l'on retrouvera chez le poète en possession de tout son génie : la conception même en est originale. Le jeune Tasse avait fait, dès cette époque, une étude approfondie des théories poétiques depuis Aristote jusqu'à ses contemporains; ses longues méditations sur ces matières lui fournirent, peu après, le sujet de plusieurs discours critiques, fort appréciés, qu'il lut à l'Académie de Ferrare. Son intention fut donc de soumettre les aventures romanesques de la jeunesse de Renaud aux règles du poème épique, et de trouver un compromis entre deux exigences, qui

lui paraissaient également respectables : l'unité d'action et la variété des épisodes. Il renonça dans ce but à l' « ordre dispersé » qui avait prévalu dans le *Roland furieux* et dans l'*Amadis* : les histoires d'amour, de combats, de sortilèges s'enchaînent dans le *Rinaldo* avec une rigueur, dont le principal défaut est de s'appliquer à une fable qu'il est impossible de prendre au sérieux.

De bonne heure aussi, l'amour inspira au Tasse des poésies élégantes et faciles, pour une Lucrezia Bendidio, qu'il avait rencontrée à Padoue, et pour une Laura Peperara, dont il s'éprit à Mantoue. Malheureusement le ton de galanterie, qui dominait alors dans les cours, et certains artifices de style d'un goût discutable enlèvent souvent à l'inspiration amoureuse du Tasse son accent de sincérité, à moins qu'elle ne s'abandonne à une sensualité pleine de langueur. Au reste, beaucoup de ces poésies étaient de simples exercices de rhétorique sentimentale ou d'adulation, imposés alors à tout poète courtisan ; et la bonne grâce avec laquelle il s'acquittait de ses devoirs de rimeur à la mode ne contribua pas peu aux succès mondains dont il connut trop tôt peut-être l'ivresse. Lorsqu'il fit son entrée à la cour de Ferrare (1565), attaché d'abord au cardinal Luigi, et un peu plus tard au duc Alphonse II, sans être d'ailleurs astreint à aucun service déterminé, il dépassait à peine la vingtième année. Élégant et beau, plein de confiance en lui-même, déjà célèbre, il se vit fêté par tous, et en particulier par la sœur du duc, Lucrèce, duchesse d'Urbin, qui le réclamait souvent à sa cour. Ce furent les années les plus brillantes et les plus heureuses de sa vie. Elles allaient être couronnées par un triomphe : à son retour de divers voyages, en France à la suite du cardinal (1570-71), et à Rome en compagnie du duc (1573),

le Tasse composa l'*Aminta*, *pastorale*, ou *favola boschereccia*, représentée à Ferrare dans l'été de 1573, avec un éclat inaccoutumé.

II

L'*Aminta* est un des plus précieux bijoux de la poésie italienne, et la valeur historique n'en est pas inférieure aux mérites intrinsèques de l'œuvre d'art ; car un genre nouveau, le drame pastoral, création authentique du XVIe siècle italien, reçut du Tasse sa consécration officielle, et compensa, dans une certaine mesure, l'échec de la tragédie et de la comédie classiques.

L'origine du drame pastoral doit être recherchée dans la faveur dont la poésie bucolique avait constamment joui en Italie, dès l'aurore de la Renaissance, avec l'*Ameto* et le *Ninfale fiesolano* de Boccace. A la fin du XVe siècle, la poésie florentine et l'*Arcadie* de Sannazar avaient encore élargi ce courant d'inspiration idyllique ; la peinture idéalisée, artificielle, de la vie des bergers, de l'innocence et de la simplicité qui régnaient parmi eux, plaisait à une société raffinée et corrompue, en raison même de ce contraste. La forme, généralement dialoguée, des compositions bucoliques se prêtait à la récitation ; d'autre part, l'allégorie qui, depuis Virgile, constituait un des caractères essentiels du genre, permettait d'y glisser mainte allusion aux événements du jour ou aux personnages présents. Voilà l'églogue portée à la scène, et installée dans les cours princières, où elle figure avec honneur au programme des fêtes, soit comme intermède, soit comme spectacle principal. L'élément dramatique s'y développait sans nuire à l'élément lyrique ;

l'intrigue s'enrichissait d'épisodes variés, les uns voisins de la tragédie, d'autres plus familiers, rappelant la comédie. La cour de Ferrare, qui avait eu l'honneur d'applaudir les premières comédies de l'Arioste, vit représenter en 1554 le *Sacrifice*, d'Agostino Beccari, que l'on considère comme le prototype du drame pastoral. A vrai dire, le principal mérite de Beccari était de totaliser les innovations esquissées par une longue série de précurseurs. Le cadre était trouvé; quelques obscurs rimeurs essayèrent d'en tirer parti, sans réussir à composer le tableau définitif : le Tasse avec son *Aminta* réalisa l'œuvre typique du genre.

Le berger Amyntas, issu d'une race divine, aime la nymphe Sylvia, la compagne de son enfance; mais celle-ci, fidèlement attachée au culte de Diane, le repousse sans pitié. Vainement Amyntas l'arrache aux mains d'un satyre impudent qui s'est emparé d'elle : Sylvia ne se laisse pas fléchir. Cependant on rapporte au berger qu'une bête féroce a dévoré sa belle, et Amyntas désespéré se précipite du haut d'un rocher. Sylvia, qui n'est pas morte, cède enfin à la pitié, et ouvre son cœur à l'amour : elle consent à épouser Amyntas, dont la chute a été amortie par des buissons propices. Telle est la fable simple et naïve, que le Tasse a ingénieusement découpée en cinq actes assez courts, de manière à présenter une série de tableaux variés, exprimant tour à tour les principales nuances de l'amour; à la fin de chaque acte, les sentiments qui se dégagent de l'action sont brillamment résumés sous la forme d'un chœur. Il n'y a dans tout cela rien de très original quant au fond : depuis le prologue, récité par l'Amour, jusqu'à l'épilogue, où paraît Vénus à la recherche de son fils fugitif — motif emprunté à une célèbre idylle de Moschus, — l'*Aminta* renferme

à chaque page, presque à chaque vers, des réminiscences et souvent des imitations directes de poètes grecs et latins.

Sur cette trame légère, la sensibilité juvénile du Tasse, son imagination ardente, éprise d'idéal et d'harmonie, ont répandu une poésie pénétrante, dont le charme un peu mièvre n'a presque rien perdu de sa fraîcheur. Sa conception idyllique de la nature et de la vie, nous la connaissons bien depuis le Politien ; mais la sérénité du paysage des *Stances*, et l'air détaché, presque indifférent aux choses extérieures, avec lequel Simonetta semblait vivre dans un rêve, font ici place à une soif de jouissances, à une sensualité, à une coquetterie, à une perpétuelle langueur nuancée de mélancolie, que le Tasse a puisées dans le caractère propre de son inspiration. L'atmosphère où se meuvent voluptueusement ses héros est d'une extrême douceur ; le satyre lui-même, qui devrait personnifier la luxure et la bestialité, emprunte quelque chose aux belles manières de la cour : il est plus comique que redoutable ; ce n'est qu'un mauvais sujet dont les plans sont déjoués. D'ailleurs il ne faut pas se laisser prendre à l'air d'innocence et à la chasteté apparente de ces peintures ; la scène du baiser déposé par Sylvia sur les lèvres d'Amyntas, sous prétexte de le guérir d'une piqûre d'abeille, est à cet égard caractéristique : la naïveté n'y est qu'un artifice adroit destiné à aiguiser l'impression de volupté sensuelle. Ce qui sauve l'*Aminta* de la froideur et de l'afféterie, malgré tout ce que le genre a de conventionnel, c'est la sincérité du poète et la spontanéité de son inspiration idyllique et élégiaque : cette image d'une existence tranquille, uniquement consacrée aux soucis amoureux, au milieu d'une nature souriante, tiède et parfumée,

représentait pour lui quelque chose de plus qu'une fiction : c'était la forme naturelle de ses rêves, c'était son idéal ; et l'accord qui existait entre sa conception d'une vie parfaitement heureuse, et celle que pouvait en avoir le public ferrarais, donne à ce drame la valeur d'un document psychologique.

La même spontanéité dans le maniérisme caractérise la forme de l'*Aminta* : la douceur, l'harmonie du style et du vers découlent sans effort des idées et des sentiments ; la veine riche et limpide du poète lui fournit en abondance les expressions les plus caressantes et les images les plus gracieuses. Mais cette aisance cache un art consommé ; elle n'exclut ni la réflexion ni l'artifice. Un peu d'attention permet de découvrir le secret de l'harmonie, toute musicale, de certains morceaux : ici ce sont quelques allitérations discrètes, là des répétitions de mots, des reprises et comme des refrains, qui donnent à la période une sorte de balancement ; les vers de sept syllabes viennent, au bon endroit, se mêler aux hendécasyllabes, et quelques rimes dispersées au milieu du récitatif en vers blancs, y introduisent une espèce de mélodie. Avec tout cela, le poète conserve l'entière liberté de ses mouvements ; il ne suit d'autre règle que son goût d'artiste délicat, adroit à éviter toute exagération ; l'artifice ne va pas jusqu'au procédé. La poésie de l'*Aminta* donne l'impression d'un fruit savoureux arrivé au maximum de sa maturité. Mais cette maturité même inquiète, car elle renferme les germes, encore invisibles, mais certains, d'une décomposition prochaine.

Cette décomposition apparaît clairement chez les imitateurs, que le succès de l'*Aminta* ne manqua pas de susciter. Un seul d'entre eux doit être associé au Tasse dans cette esquisse de la brève et brillante fortune du drame

pastoral ; c'est Battista Guarini (1538-1612), qui fut attaché lui aussi, vers le même temps, au duc de Ferrare. Son célèbre *Pastor fido*, commencé en 1580 (date de la première édition de l'*Aminta*), dans l'intention de rivaliser avec le chef-d'œuvre du Tasse, fut dédié en 1585 à Emmanuel-Philibert, duc de Savoie, et publié cinq ans plus tard. Le drame est beaucoup plus long et plus touffu que l'*Aminta*, dont il conserve cependant les caractères principaux, et l'action en est fort complexe. Myrtille aime Amarillis; mais cet amour rencontre l'opposition du grand prêtre Montano qui, sur la foi d'un oracle, veut unir Amarillis à son fils Silvio ; ce dernier, rebelle à l'amour, désespère par ses dédains Dorinda qui s'est éprise de lui, tandis que Myrtille est aimé par la méchante Corisca ; cette perfide réussit même, par ses intrigues, à mettre en danger la vie d'Amarillis. Le fidèle Myrtille va mourir pour sa belle, quand Montano vient à découvrir que ce parfait amant est son fils, un fils que l'on croyait perdu depuis sa plus tendre enfance. L'oracle sera obéi à la satisfaction de tous ; Dorinda même finit par toucher Silvio, et Corisca repentante obtient son pardon.

Guarini a savamment fondu dans cette œuvre, à laquelle il a donné tous ses soins, les attraits de l'églogue lyrique, de la tragédie et de la comédie. Poète aussi adroit que son jeune rival (il n'a pas craint de refaire, dans son *Pastor fido*, un des chœurs de l'*Aminta* sur l'âge d'or, en en retournant toutes les pensées), théoricien subtil du drame pastoral, comme Torquato du poème héroïque, Guarini n'a pourtant ni la profondeur de sentiment ni la sincérité artistique qui ont permis à l'*Aminta* de défier les variations du goût. Il y a entre les deux œuvres toute la différence qui sépare la brillante improvisation d'un jeune poète dont le génie s'éveille,

avec l'industrieuse élaboration entreprise, entre quarante et cinquante ans, par un lettré de grand talent.

Le succès du *Pastor fido*, représenté avec un luxe fastueux à Crême en 1596, à Mantoue en 1598, égala, surpassa même celui de l'*Aminta*, et s'étendit bien au delà des frontières de l'Italie. Mais le genre était condamné, par sa nature même, à une prompte décadence. A peine peut-on distinguer la *Filli di Sciro* de Guidubaldo Bonarelli (1607), parmi les fades imitations du Tasse et de Guarini. Par le caractère romanesque de l'action, et plus encore par les somptueuses mises en scène qui lui servaient d'accompagnement, le drame pastoral se trouva faire double emploi avec l'opéra en musique, né vers 1600; ce nouveau venu ne tarda pas à l'éclipser, ou plutôt à l'absorber.

III

Ni la composition et la représentation de l'*Aminta*, ni ses nombreux voyages en compagnie de ses protecteurs n'avaient détourné un seul instant le Tasse du grand projet de sa jeunesse, de l'œuvre capitale de sa maturité, la *Jérusalem délivrée*. La première rédaction en fut terminée vers le milieu de 1575, en sorte que, durant l'été de la même année, il put en donner lecture au duc Alphonse et à la princesse Lucrèce. Mais avec l'achèvement du poème prend fin la période heureuse et brillante de la vie du Tasse : son long martyre commença presque aussitôt. Les causes en sont multiples, mais elles dérivaient presque toutes de lui-même; il faut résolument écarter le roman de ses amours avec les princesses de Ferrare, et de la vengeance que le duc irrité aurait tirée

de lui en l'accusant de folie. La vérité est que le Tasse était un malade : il souffrit jusqu'à sa mort de troubles physiques sur la réalité desquels il est impossible de conserver le moindre doute, et qui s'aggravèrent d'autant plus qu'il les soigna probablement mal, à force de vouloir les soigner.

A l'état précaire de sa santé s'ajoutait une agitation nerveuse que développait le surmenage intellectuel auquel il s'était livré de bonne heure. Son humeur devint inégale et soupçonneuse ; dès 1575 il était aigri contre la cour de Ferrare, bien qu'il ne pût articuler contre personne un seul grief précis ; mais il lui semblait qu'on ne lui faisait pas assez d'honneur : dans chaque courtisan, il croyait voir un envieux, un ennemi. Il eut avec un certain Ercole Fucci des démêlés dont la nature est mal connue, et qui dégénérèrent en voies de fait (1576) : le Tasse donna un jour un soufflet à son adversaire, qui se vengea en lui assénant un coup de bâton sur la tête. Dès lors le poète fut en proie à la manie de la persécution, compliquée de scrupules religieux : hanté par la terreur de l'hérésie, il ne pouvait se débarrasser de l'idée qu'il était damné ; ce fut en vain qu'à plusieurs reprises, notamment en 1577, il voulut être entendu en confession générale par l'inquisiteur de Ferrare qui le renvoya absous. Ses doutes subsistaient : on le trompait, on avait juré de le perdre ! Sa disposition maladive à voir de l'hérésie partout était de nature à inquiéter le duc, très intéressé à conserver l'amitié du pape, et à lui faire oublier que le calvinisme, au temps de Renée de France, avait trouvé des adeptes à Ferrare.

Ce cerveau fatigué se soumit encore, de son plein gré, à une série d'épreuves énervantes, qui achevèrent de l'épuiser. A peine avait-il terminé la composition de son

poème, que des doutes, des craintes, des scrupules l'assaillirent, scrupules de chrétien autant que d'artiste : cette épopée religieuse n'était-elle pas trop profane? N'allait-elle pas prêter le flanc aux critiques des lettrés et des théologiens? Pour sauver de la censure qu'il redoutait les épisodes romanesques, où il avait mis le meilleur de lui-même, le Tasse rédigea une longue interprétation allégorique de la *Jérusalem*; en outre, il voulut soumettre son œuvre chant par chant à la revision des plus fameux savants de Rome, de Padoue et de Florence. Ceux-ci, prenant leur tâche très au sérieux, n'épargnèrent pas les observations; quelques-uns allèrent jusqu'à conseiller une refonte complète du poème, de façon à en faire une œuvre de pure édification, propre à charmer les longs loisirs des nonnes! Le Tasse, tiraillé entre ces critiques, qui répondaient à ses préoccupations intimes, et sa tendresse pour les charmantes créations de son génie, se débattit pendant toute l'année 1576. Cette malheureuse consultation, qu'il avait eu l'imprudence de provoquer, faillit avoir pour résultat la publication du poème contre sa volonté, grâce aux nombreuses copies qu'il en avait lui-même fait circuler; il ne fallut pas moins que l'intervention menaçante du duc pour écarter ce danger.

Au milieu de cette perpétuelle surexcitation, des crises plus graves se manifestèrent : le 17 juin 1577, tandis qu'il exposait, pour la centième fois, à la princesse Lucrèce l'histoire de ses malheurs et des persécutions dont il était l'objet, il se crut épié par un domestique, et se jeta sur lui, lui portant un coup de couteau. On l'enferma, d'abord dans une chambre du palais, puis dans un couvent; mais il s'enfuit, et voulut revoir Sorrente, où était restée sa sœur Cornelia. La paix de

ce coin radieux du golfe de Naples qui lui rappelait tant de chers souvenirs, et l'affection quasi maternelle dont l'entoura Cornelia profitèrent à sa santé et lui rendirent un peu de calme. Cependant une singulière inquiétude lui interdisait de jouir longtemps de ce repos; l'atmosphère des cours était devenue pour lui une espèce de poison, dont il ne pouvait plus se passer. Il réussit donc à reprendre sa place auprès du duc de Ferrare (avril 1578), sous la promesse de se laisser soigner; mais dès le mois de juillet, il repart pour Padoue, Venise, Pesaro, recevant partout de ses amis un accueil affectueux, où se mêlait un vif sentiment de pitié. Alors commence une déplorable odyssée : repassant par Ferrare, il gagne Mantoue et se rend à pied jusqu'à Turin, dont les gardes lui refusent l'entrée, croyant avoir affaire à quelque rôdeur suspect. Un ami lui donne asile; les plus hauts personnages du Piémont offrent de le prendre à leur service; mais, au début de 1579, il se remet en route sans avertir personne, et se présente de nouveau à Ferrare. C'était mal prendre son temps : le duc célébrait son troisième mariage, et les fêtes absorbaient toute l'attention; une audience qu'il sollicita ne lui fut pas accordée. Alors, dans un accès de violence inaccoutumée, le Tasse éclata en invectives et en menaces au beau milieu de la cour. Conduit à l'hôpital des fous, il y fut mis à la chaîne.

Le séjour du malheureux poète à l'hôpital de Sant'Anna dura plus de sept ans, du mois de mars 1579 à juillet 1586. La dureté du régime qui lui fut d'abord imposé se relâcha peu à peu : il disposa de quelques pièces, où il pouvait librement travailler et recevoir de nombreuses visites; ses amis venaient le consoler et le distraire; des princes, des étrangers, comme Montaigne, lui apportaient le témoi-

gnage impuissant de leur intérêt. Plus tard, il put sortir, assister aux offices du carême et paraître à quelques fêtes de la cour; mais la surveillance était continuelle, car il était toujours sujet à des crises de fureur, et sa santé réclamait les plus grands ménagements. Sa folie d'ailleurs n'était qu'intermittente et partielle : ses visiteurs étaient frappés de la lucidité de son esprit, et ce qui a fait révoquer en doute la réalité de son mal, c'est que de cette période d'agitation, de voyages et de réclusion datent quelques-unes de ses plus belles œuvres, ses poésies les plus émouvantes, comme la canzone fameuse où il suppliait les princesses de Ferrare d'intercéder en sa faveur, les lettres éloquentes qu'il adressa dans le même but à divers princes, et surtout ses dialogues philosophiques, au nombre de trente environ, qui comptent parmi les plus beaux de la littérature italienne. La pensée y manque d'originalité; le Tasse, en philosophie, est un pur éclectique, et on peut lui reprocher de ne pas assez mettre d'accord avec les conditions nouvelles de la société les emprunts qu'il fait aux anciens. Mais pour la beauté de la forme, pour l'art avec lequel, dans le cadre de ces dialogues, revivent les événements de sa vie tourmentée et le souvenir des amis dont l'entretien lui fut le plus cher, on peut les considérer comme les plus heureuses imitations qu'aient inspirées les dialogues de Platon et de Cicéron.

Cependant, en 1580, quatorze chants de la *Jérusalem* furent imprimés à Venise, sous le titre de *il Goffredo*. Un admirateur du Tasse s'empressa de répondre à cette publication incomplète et incorrecte par une édition (1581), pour laquelle il put utiliser une copie plus fidèle; la même année parut à Ferrare un texte du poème conforme à l'autographe, par les soins d'un autre de ses

amis. Le Tasse désavoua ces éditions d'une œuvre qu'il entendait remanier profondément; mais cette publication souleva, dès 1584, de violentes polémiques entre partisans du *Roland furieux* et de la *Jérusalem*, et ce fut pour le malheureux poète une nouvelle source de tourments.

On n'ose cependant blâmer les amis du Tasse, ni même l'indiscrétion du premier éditeur; car sans eux nous n'aurions peut-être jamais connu le texte intégral d'un chef-d'œuvre.

IV

Le premier mérite du Tasse est d'avoir trouvé, pour son poème, un sujet vraiment épique, qui laisse loin derrière lui les tentatives du Trissin et d'Alamanni. La prise de Jérusalem par les croisés n'est pas seulement un événement considérable dans l'histoire des luttes entre chrétiens et infidèles — thème traditionnel de l'épopée médiévale; — les préoccupations qu'éveillait en Europe l'apparition des Turcs lui valaient un regain d'actualité, et le double mouvement de la Réforme et de la Contre-réforme justifiait l'idée de donner à l'épopée une base religieuse. Le siège de Jérusalem et l'assaut final, couronnement de la croisade, servirent donc au Tasse comme cadre d'un action épique, qui, dans ses grandes lignes, rappelle celle de l'*Iliade* avec beaucoup de réminiscences de Virgile. Godefroy de Bouillon, investi du commandement suprême de l'armée chrétienne, décide de réduire enfin la longue résistance des infidèles. Mais divers incidents éloignent de son camp les meilleurs chevaliers, et malgré tous ses efforts, malgré l'héroïsme de ses compagnons, il ne peut repousser les Sarrasins,

qui menacent les chrétiens jusque dans leurs retranchements. La volonté divine rappelle enfin à leur poste les champions de la foi, et la victoire revient aux croisés.

Telle est la trame du poème; elle constitue cette unité, ce lien logique entre toutes les parties, que le Tasse considérait comme la condition première de l'épopée. On y trouve un reflet de la colère qui tient Achille éloigné du combat, tandis que les Troyens, sortis de leurs murs, repoussent les Achéens jusqu'à leurs vaisseaux; de son côté Godefroy a toute la perfection passive et monotone du pieux Énée. Mais ceci n'est que le fond du tableau, et, il faut bien le dire, c'est à quoi le lecteur s'intéresse le moins : son attention se porte sur une brillante série d'épisodes, dont l'idée est empruntée au *Roland furieux* beaucoup plus souvent qu'aux classiques. Tandis que les croisés, obéissant à la volonté divine, s'apprêtent à l'attaque, les Musulmans font appel, pour se défendre, à la magie et à tous les maléfices de l'enfer : Armide, nouvelle Angélique, en attendant qu'elle devienne l'Alcine de ce poème, se présente au camp des chrétiens, demandant aide et secours contre des oppresseurs imaginaires; et le charme irrésistible de sa beauté entraîne à sa suite la fleur des chevaliers. Renaud, héros d'origine purement romanesque, choisi par le Tasse pour être l'Achille et le Roger de la *Jérusalem*, l'ancêtre des princes d'Este, tombera dans les pièges de la perfide enchanteresse; il faudra un ordre divin, avec un grand renfort de talismans, pour l'en arracher. Tancrède de Tarente cependant est aimé d'une Sarrasine, Herminie, qui a été sa captive, et lui-même s'éprend d'une guerrière infidèle, Clorinde, en qui se retrouvent les traits de la Camille virgilienne, de la Marfise et de la Bradamante de l'Arioste. Une forêt, où les croisés veulent

couper du bois pour reconstruire leurs machines de guerre incendiées, est ensorcelée, et il faut que Renaud, une fois délivré, oppose sortilège à sortilège pour triompher des embûches des démons.

L'élément romanesque se mêle donc dans une forte proportion à l'élément classique, et l'étouffe souvent. Le Tasse a déployé une ingéniosité peu commune pour les fondre; mais on ne saurait affirmer qu'il y ait parfaitement réussi. Sa solution du problème épique est supérieure à celle du Trissin de toute la supériorité de son génie; au fond, elle ne vaut guère mieux; car le roman, dans la *Jérusalem*, fait constamment tort à l'épopée, et l'épopée n'ajoute rien à l'intérêt du roman. L'inspiration religieuse elle-même n'a ni l'ampleur ni la sincérité qui conviendraient au sujet, et c'est bien parce qu'il en avait le sentiment que le Tasse était tourmenté dans sa conscience de catholique timoré. L'idée de transformer la magie aimable des romans chevaleresques en une intervention des puissances infernales coalisées contre le vrai Dieu est, à cet égard, caractéristique : la trouvaille était ingénieuse, mais qui peut penser que le Tasse y ait cru sérieusement? L'absence de conviction ne saurait être compensée par le talent; et les diables costumés en harpies, en gorgones, en centaures, en sphinx et en chimères, que Pluton réunit en assemblée plénière (ch. IV), n'évitent pas le ridicule. L'erreur du Tasse et de tout son siècle a été de vouloir bâtir artificiellement une épopée, en un temps où manquaient la naïveté, les fortes passions et la foi robuste qui caractérisent les époques vraiment épiques.

Les qualités de premier ordre par lesquelles se soutient la *Jérusalem délivrée* sont en quelque sorte étrangères au dessein même du poème. Seuls les récits de bataille,

conduits avec un art consommé, qui réussit à éviter la monotonie, conservent à l'œuvre l'allure héroïque qui convient au genre; le reste relève plutôt de l'inspiration sentimentale, élégiaque ou idyllique, où le Tasse retrouve toute son originalité. Dès le début on est séduit par le touchant épisode d'Olindo et de Sofronia (ch. II), les deux généreux amants qui veulent mourir ensemble pour sauver les chrétiens persécutés par Aladin, et que Clorinde arrache au supplice; un peu plus loin (ch. VII) on suit avec intérêt la fuite de la plaintive Herminie qui trouve le repos au milieu d'une nature clémente, auprès de bergers dont elle partage l'existence laborieuse et innocente, tout en confiant aux échos des bois la triste histoire de ses amours : le poète de l'*Aminta* reparaît dans cet épisode fameux. C'est un décor plus scintillant et plus merveilleux, mais relevant d'une inspiration analogue, que celui des jardins enchantés d'Armide, où Renaud s'oublie dans les délices de la sensualité. Le Tasse n'avait pas entièrement tort de se reprocher la complaisance avec laquelle il avait décrit ce séjour du plaisir. C'est là pourtant que s'encadre sa création la plus belle et la plus humaine, cette Armide qui, du rôle d'enchanteresse poursuivant tous les chrétiens de sa haine, tombe à celui de simple amoureuse, éperdument éprise de Renaud, désespérée de son abandon, mais résolue à le suivre pour rester sa conquête et son esclave. Au-dessus de tous les artifices de composition que les théories sur l'épopée lui avaient enseignés, le Tasse a trouvé ici, dans la peinture d'une femme subjuguée par l'amour, des accents d'une vérité telle, qu'Armide est devenue le centre réel du poème.

Une autre scène, plus héroïque, porte encore l'empreinte de l'âme tendre et mélancolique de Torquato, et lui doit

une beauté supérieure. Clorinde, accompagnée d'un seul guerrier, est venue mettre le feu à la tour dressée par les chrétiens contre les remparts de la ville; surprise, elle est poursuivie et défiée par Tancrède, qui l'aime, mais ne la reconnaît pas sous son armure : il croit avoir affaire à un chevalier, car elle se défend avec vaillance. Enfin elle tombe, blessée mortellement, et demande à son vainqueur de la baptiser, car elle vient d'apprendre qu'elle est née de parents chrétiens. Lorsque Tancrède, après lui avoir enlevé son heaume, reconnaît Clorinde mourante, il a peine à conserver assez de force pour « donner la vie, par l'eau du baptême, à celle que son glaive venait de frapper » :

> Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
> Colei di gioia tramutossi e rise;
> E in atto di morir lieta e vivace,
> Dir parea : « S'apre il cielo, io vado in pace! » (XII, st. 68)[1].

Cette harmonieuse douceur de l'expression, jointe à la délicatesse, à l'intimité du sentiment, rappelle, surtout dans la stance suivante, un célèbre passage du *Triomphe de la Mort* de Pétrarque, et l'égale peut-être en perfection. A plusieurs reprises, dans le poème, l'inspiration religieuse s'exprime avec cet accent de sincérité et d'émotion contenue, et il y a là de quoi compenser ce que la piété des héros a d'un peu étroit, d'un peu formaliste parfois, ainsi qu'il est naturel dans une œuvre de ce temps. Il suffit d'évoquer le souvenir de Dante, pour sentir tout ce qu'avait perdu la grande inspiration chrétienne en deux siècles et demi.

1. « Tandis qu'il prononçait les paroles sacramentelles, elle fut transfigurée par la joie, et sourit; au moment de mourir, heureuse et pleine de vie, elle semblait dire : « Le ciel s'ouvre; je m'en vais en paix. »

La forme de la *Jérusalem* plaît, comme le fond, par les qualités habituelles du poète, la noblesse élégante, la plasticité de l'expression, le rythme musical; comme le fond elle pèche par un excès d'artifice. Pour s'élever à la dignité de l'épopée, l'auteur de l'*Aminta* a dû forcer son style, au risque de tomber dans l'affectation de la grandeur et dans la déclamation; sous prétexte de majesté et d'éclat, il n'a pas toujours su éviter la sonorité creuse et, comme l'a dit Boileau, le « clinquant ». Il y a loin, d'ailleurs, de la langue de l'Arioste, aisée, vive, variée, familière quand il le faut, à celle du Tasse, où l'apprêt et la tension continuelle nuisent gravement à la propriété des termes et au naturel; on s'en fatigue vite. Les mêmes observations peuvent s'appliquer au vers et à la strophe.

Ces critiques ne sauraient empêcher la *Jérusalem* d'être devenue la plus vraiment populaire des grandes œuvres de la littérature italienne : elle continue à charmer les lecteurs de tout ordre, par la chaleur du sentiment qui anime certains épisodes, par son côté romanesque et merveilleux, par de beaux récits de combats, et l'inspiration chrétienne en est à la mesure de tous ceux dont les conceptions religieuses se rapprochent de celles du Tasse. Très vivement attaquée à plusieurs reprises, notamment par Galilée, la *Jérusalem* n'a jamais cessé de jouir dans toute l'Europe d'une grande réputation; elle reste, malgré ses défauts, l'une des œuvres les plus nobles du génie de l'Italie. Mais il ne faut pas s'y tromper : le tempérament poétique du Tasse pouvait seul opérer ce miracle de donner une âme au genre artificiel de l'épopée romanesque.

V

En 1586, un des visiteurs du Tasse, le propre beau-frère du duc, le prince de Mantoue Vincenzo Gonzaga, trouvant le malade plus calme, obtint la permission de l'emmener avec lui, sous la promesse de ne pas le laisser échapper. Le Tasse éprouva d'abord un grand soulagement, à se voir hors de Sant'Anna, traité avec affection et déférence. Dans les loisirs de la cour de Mantoue, il composa et publia (1587) sa tragédie *il Re Torrismondo*, dont la première ébauche remontait à 1574, mais qui était bien loin d'égaler l'*Aminta*. A Bergame, berceau de sa famille, il fut l'objet des plus grands honneurs. Puis, sa santé s'altérant de nouveau, il est brusquement repris par sa mélancolie et par ses griefs indéterminés contre tout ce qui l'entoure. En octobre 1587, il repart pour Bologne, Lorette, Rome, et menace des pires scandales les gens du duc de Mantoue qui veulent le ramener au bercail. Jusqu'à sa mort, il n'aura plus de repos : partout accueilli avec des marques de respect et d'admiration, il se lasse partout de l'hospitalité qui lui est libéralement offerte, à moins que ses étrangetés ne le fassent mettre à la porte. A Naples (1588), où il apprend la mort de sa sœur, il passe quelque temps au monastère de *Monte Oliveto*, et commence, sous ce titre, un poème en l'honneur des moines de ce couvent, puis il le laisse inachevé. De retour à Rome, il n'y reste que le temps nécessaire pour se remettre d'une crise aiguë de son mal, et se rend à la cour de Florence, où ne peuvent le retenir les faveurs qui lui sont prodiguées. Il rentre alors à Mantoue, où la maladie le terrasse plus dangereusement que

jamais : peut s'en faut qu'il ne se laisse mourir de faim. A peine rétabli, il accompagne le duc Vincenzo Gonzaga à Florence, à Rome, et de là gagne Naples, où l'héritage de sa mère donnait lieu à des procès. L'hospitalité de Matteo de Capoue, prince de Conca, lui permet de composer alors dans un calme relatif son poème sur la création, *il Mondo creato*; mais bientôt, fatigué de Naples, il revient à Rome (1592), d'où il s'éloigne encore une fois pour revoir Naples, de juin à novembre 1594.

Cependant ses jours étaient comptés, et c'est à Rome qu'il passa les derniers moments de sa vie tourmentée. Il put y goûter plus de tranquillité qu'il n'en avait connu depuis son internement à Sant'Anna; d'ailleurs ses crises, en se multipliant, s'affaiblissaient : il n'était plus que l'ombre de lui-même. Les neveux du nouveau pape, les cardinaux Aldobrandini, lui donnèrent d'abord une généreuse hospitalité, et le poète reconnaissant leur dédiait, en 1593, la rédaction définitive, remaniée et soigneusement dépouillée de tout ce qui en faisait le charme et la beauté, de sa *Jérusalem*. Il l'intitulait *la Gerusalemme Conquistata*, pour la distinguer de la *Liberata*, publiée contre son gré, et dont il refusait la paternité. Le choix des contemporains et de la postérité entre les deux poèmes n'a pas hésité un seul instant. Le pape Clément VIII, de son côté, accordait au Tasse une pension annuelle, et le conviait à recevoir au Capitole la couronne de laurier, honneur suprême réservé aux poètes. Diverses circonstances retardèrent la solennité, qui ne devait pas avoir lieu : au mois de mars 1595, le Tasse, de plus en plus affaibli, se faisait transporter au couvent de Saint-Onuphre sur le Janicule, « non seulement parce que les médecins vantaient la pureté de l'air qu'on y respire », mais encore parce qu'il voulait « sur

ces hauteurs, dans la société de ces dévots religieux, commencer les pieux entretiens qu'il allait continuer au ciel[1] ». Il y expira le 25 avril 1595, trouvant enfin dans la mort le repos que la vie lui avait refusé. La splendeur des obsèques que le pape fit célébrer en son honneur compensa, dans une certaine mesure, l'injustice des circonstances qui l'avaient privé du couronnement. Depuis lors, sa modeste cellule de Saint-Onuphre n'a pas cessé d'être un lieu de pèlerinage, fréquenté par tous ceux que touche la grande infortune de ce poète, en qui le génie et la folie se livrèrent, pendant vingt ans, une lutte incessante.

La figure du Tasse doit sans doute une bonne part de sa popularité à ces douloureux événements : à lire les confidences déchirantes de ses poésies et de ses lettres, on ne peut se défendre d'une profonde pitié pour cette belle intelligence, si richement douée, et si misérablement accablée, mais non obscurcie, par la maladie. Ses œuvres cependant, l'*Aminta*, la *Jérusalem*, les *Dialogues*, suffisent à lui assurer une place d'honneur dans la galerie des poètes et des penseurs italiens. Il personnifie l'heure mélancolique du couchant, dont on admire d'autant plus les éblouissantes lueurs, qu'on les sait plus fugitives. Avec lui se prolongeait la tradition chrétienne et chevaleresque au milieu d'une société qui n'était plus du tout chevaleresque, et qui de chrétien ne conservait que le nom. L'idéal du Tasse, sous toutes ses formes, appartenait au passé ; mais l'importance que, dans sa poésie, acquièrent l'élément personnel, le rêve intérieur, et l'aspiration troublée, inquiète, de l'âme mécontente et découragée vers un bonheur qui n'est pas fait pour elle,

1. Dernière lettre du Tasse.

donne à ses accents un caractère moderne, dont nous sentons vivement le charme. Le Tasse, comme tous les esprits supérieurs apparus à des époques de transition, a douloureusement senti l'opposition entre la poésie dont son âme était pleine, et la froideur, la dureté prosaïque de tout ce qui l'entourait; et cette douleur l'a tué.

A cet égard, sa longue agonie a un sens symbolique : elle représente l'agonie même de la civilisation italienne, de son art et de sa littérature, définitivement abattus après un suprême et glorieux effort.

CHAPITRE III

LE XVII[e] SIÈCLE

Le XVII[e] siècle, qui correspond en Espagne et en France au plus brillant développement de la littérature de ces deux nations, marque pour l'Italie le degré le plus bas de la décadence : dans les beaux-arts triomphe le style que l'on désigne sous le nom de *barocco* : dans la poésie, sévissent le mauvais goût, la vaine emphase, la métaphore encombrante et l'hyperbole creuse. Lorsque, par réaction contre cette débauche de couleur et de sonorité, quelques esprits raisonnables préconisèrent, dans la poésie lyrique, le retour à l'imitation de Théocrite et d'Anacréon, ce fut pour tomber dans les puérilités et les fadeurs de l' « Arcadie ». Seul le genre burlesque, héroï-comique et satirique échappa dans quelque mesure à la corruption du goût.

La triste impression que ne peut manquer de produire une vue générale de la poésie italienne au XVII[e] siècle, est en partie compensée par les progrès de l'esprit scientifique, qui se manifestent dans les écrits en prose,

d'histoire ou de critique, et surtout dans les traités où Galilée a exposé ses découvertes et défendu ses idées. Enfin, jusque dans son abaissement, l'Italie continue à charmer l'Europe par la verve inventive qu'elle déploie au théâtre : tandis que ses acteurs étonnent et amusent le menu peuple sur les places publiques, aussi bien que les princes et les grands seigneurs dans les cours, par les improvisations de la *Commedia dell'arte*, le drame musical, né à Florence, devient à Venise, à Naples, à Rome, un des spectacles les plus goûtés des sociétés modernes : l'opéra.

I

Le Napolitain Giovan Battista Marino (1569-1625) est en partie responsable de la fâcheuse réputation de la poésie italienne au début du siècle ; du moins est-ce lui qui personnifie le mieux le mauvais goût du temps, à tel point que, pour désigner les caractères morbides du style alors à la mode, on hésite entre les dénominations de *Secentismo* [1] et de *Marinismo*. Le mal était d'ailleurs assez général à cette époque : les Anglais avaient eu l'*Euphues* de John Lyly (1580), les Espagnols *el estilo culto* cher à Luís de Góngora, et les Français assistaient à la naissance de la préciosité. Cette recherche éperdue du rare, du fin et du brillant est-elle une maladie dont on puisse retrouver l'origine et le mode de propagation d'un pays à l'autre ? Il convient de renoncer à cette idée si flatteuse pour l'amour-propre national de chacun : car si les Français se plaisaient à

1. *Il Seicento*, en italien, signifie : le XVIIe siècle.

voir dans le chevalier Marin l'importateur du virus qui avait contaminé l'hôtel de Rambouillet, les Italiens aimaient à penser que les modes espagnoles, introduites en Italie et particulièrement à Naples avec la tyrannie des vice-rois, avaient corrompu le goût du public et des poètes. Mais cette contagion n'est nullement démontrée ; la prétendue identité de l'esprit précieux et du marinisme s'évanouit en présence d'une lecture impartiale des textes : les caractères intimes en sont différents. Certes l'Italie était, et resta quelque temps encore, l'école des belles manières et de la délicatesse, surtout par opposition avec la grossièreté toute soldatesque des courtisans d'Henri IV, élevés au milieu des guerres civiles; mais il reste à prouver que la marquise de Rambouillet ait fait au chevalier Marin l'accueil empressé dont on parle toujours, et que dément le silence de l'aventurier napolitain. Quant à l'Espagne, elle a infligé tant de maux à l'Italie, qu'elle peut bien lui avoir communiqué aussi quelque chose de la morgue hautaine et de l'ostentation qui dominaient dans ses modes; mais il faut avouer que les défauts que Marino a exagérés jusqu'à la caricature étaient depuis longtemps en germe dans la poésie italienne. L'abus de l'esprit, la recherche de l'effet n'étaient pas absents du style de Pétrarque en ses moins bonnes pièces; on en avait vu les conséquences chez ses continuateurs du xve siècle, un Tebaldeo et un Serafino; l'imitation classique, au siècle suivant, n'avait pas arrêté l'essor du pétrarquisme, et le Tasse avait sacrifié comme un autre aux grâces mièvres et au goût des « concetti ». Mais ce défaut, tolérable chez un poète doué d'une sensibilité vraie, devient odieux quand le procédé n'est plus au service que d'une imagination déréglée.

G. B. Marino n'était d'ailleurs pas dépourvu de talent, tant s'en faut. La vivacité de son esprit et sa grande facilité de versificateur lui avaient valu, dès vingt ans, une certaine réputation, avec sa *Canzone de'baci*, où se révèle déjà le caractère lascif qui sera celui de toute son œuvre. Libertin, querelleur, chassé de la maison paternelle, et deux fois emprisonné pour des motifs peu respectables, il dut se sauver de Naples en 1599, se rendit à Rome, à Ravenne, puis à Turin; là il eut des démêlés retentissants avec G. Murtola, secrétaire du duc Charles-Emmanuel, et fit de nouveau connaissance avec la prison. La cour de France, où trônait Marie de Médicis, assistée de Concini et de Leonora Galigai, l'attirait : il s'y rendit en 1615, y acheva son poème sur Adonis, commencé depuis de longues années, et le dédia, en 1623, au roi Louis XIII. L'appui de la cour, malgré bien des orages, ne lui manqua jamais, et il put mettre de côté d'assez jolies sommes, avec lesquelles il se hâta de rentrer dans son pays. Les Napolitains l'y accueillirent en triomphateur; et lorsqu'il mourut à quelque temps de là (1625), prématurément vieilli, usé par une vie désordonnée, il passait pour le grand homme de son temps.

Son œuvre capitale, l'*Adone*, est une suite ininterrompue de digressions interminables, bizarrement greffées sur la maigre histoire des amours de Vénus et d'Adonis : le tout forme vingt chants d'environ 45 000 vers. L'importance des plagiats qu'on y découvre démontre tout au moins l'étendue et la variété des lectures, par lesquelles Marino s'était préparé au métier de poète. Prises à petites doses, ses octaves musicales, comme ses pièces lyriques (*la Lira*, 1602-1614) et ses idylles (*la Sampogna*, 1619) ne manquent ni d'agrément ni d'esprit; mais l'absence de toute mesure en rend rapidement la

lecture accablante. Marino s'est proposé pour but principal d'étonner, de stupéfier le lecteur par la nouveauté imprévue de ses images, et il ne s'est pas avisé que la surprise est peut-être de toutes les impressions celle qui s'émousse le plus vite. D'ailleurs l'exagération de son procédé aboutit à des effets d'un ridicule dont il n'eut jamais la moindre conscience.

Qu'un poète aussi brillamment doué, en qui le siècle reconnaissait sa parfaite image, ait eu de nombreux imitateurs, nul ne peut s'en étonner : Marino fit école. Ce n'est pas que d'autres rimeurs aient tenté de le suivre sur le terrain du long poème mythologique : le genre fut comme étouffé en naissant sous la masse de l'*Adone*; il ne s'en releva plus. Mais dans l'idylle et la poésie lyrique — amoureuse, laudative et religieuse — le marinisme fit rage; d'une façon générale, on vit refleurir avec exubérance, dans le style de tous les écrivains, les métaphores ambitieuses et outrées du fameux chevalier. A ce courant d'admiration s'opposèrent pourtant des résistances, et les seuls poètes qui méritent d'être rappelés ici sont précisément ceux qui essayèrent de réagir contre la vogue du marinisme.

Gabriello Chiabrera, de Savone (1552-1638), a laissé une œuvre considérable, comprenant quatre poèmes héroïques, une douzaine de pastorales, mélodrames et tragédies, des canzoni (héroïques, « lugubres », sacrées, morales), un dithyrambe, des églogues, des poèmes sacrés et profanes et une multitude de poésies légères, sans parler de ses écrits en prose, dialogues, discours, autobiographie. Ce fut le type achevé du lettré de profession, que les princes comblaient d'honneurs et de cadeaux, en échange des poèmes qu'il composait pour les fêtes de leurs cours, ou simplement de ses éloges et

de ses dédicaces. La sincérité de l'inspiration n'est donc pas le caractère dominant de Chiabrera : il est parfois monotone et négligé, il abuse de la mythologie, et tombe souvent dans une boursouflure digne des marinistes. Cependant c'était un artiste, un chercheur, en quête de nouveautés. Ce Ligure aurait voulu, tout comme Colomb, ouvrir à la poésie des continents inconnus; et s'il n'y a pas réussi, il lui reste l'honneur d'avoir retrouvé des modèles trop oubliés : c'est Pindare, dont il a essayé de reproduire la composition, et même les strophes, les antistrophes et les épodes; c'est Anacréon, dont il s'est merveilleusement assimilé les sentiments et les images; c'est enfin, et surtout peut-être, les néo-classiques de la Pléiade, avec Ronsard à leur tête. Plusieurs innovations, souvent heureuses, dans la métrique de l'ode sont dues à Chiabrera : il fit usage des vers de cinq syllabes, qui augmentèrent la variété des rythmes, et imita ingénieusement les vers et les strophes classiques — l'alcaïque, l'asclépiade. Pour le fond, son principal mérite a été de vouloir chanter autre chose que l'amour; malheureusement la composition pindarique est chez lui un pur artifice, et c'est dans ses *canzonette* et ses *scherzi*, d'inspiration mondaine et galante, destinés à être mis en musique, que Chiabrera a déployé les qualités les plus charmantes. Ces mignardises et ces frivolités sont bien la seule poésie qui pût convenir à une époque dépourvue de toute aptitude lyrique. Chiabrera y a mis une grâce, une coquetterie, une harmonie, qui n'ont pas cessé de nous plaire.

Fulvio Testi, de Ferrare (1593-1646), mena l'existence agitée d'un courtisan ambitieux, activement mêlé aux affaires publiques; il mourut disgracié, en prison. Avant de suivre l'exemple de Chiabrera, il avait payé son tribut

à la mode pétrarquiste et mariniste; puis, sans jamais renoncer à l'art d'aduler les grands, il s'attacha particulièrement à l'imitation des élégiaques et des lyriques latins. Leopardi a porté sur lui ce jugement excessif : « S'il avait vécu en des temps moins barbares, et s'il avait eu le loisir de cultiver son talent, il eût été, sans aucun doute, notre Horace, plus chaleureux peut-être, plus véhément et sublime que l'Horace latin ». Assurément il y a dans ses poésies plus de vivacité, d'inspiration personnelle et parfois de force que chez Chiabrera; ses déceptions, ses doléances sur la misère de son siècle, ses éclairs de patriotisme donnent à ses vers un accent qu'on ne trouve guère chez le poète de Savone ; mais en revanche Testi est moins virtuose, et son style se ressent davantage du mauvais goût du temps.

Parmi les poètes de la génération suivante, deux seulement méritent d'être mentionnés, tous deux Toscans : Francesco Redi, d'Arezzo (1626-1698), et le Florentin Vincenzo da Filicaia (1642-1707). Le premier, savant naturaliste et helléniste distingué, professeur de langue toscane et médecin des grands-ducs de Florence, doit surtout sa réputation à un dithyrambe, *Bacco in Toscana*, dans lequel Bacchus chante tour à tour les louanges des divers crus de Toscane avec une verve, un brio, une variété de rythmes, qui expriment ingénieusement l'ivresse croissante du dieu; d'ailleurs la vivacité et la pureté savoureuse de la langue donnent à tout ce qu'a écrit Redi un attrait bien rare dans les œuvres de cette époque. Mais ce poème frivole, ce jeu d'esprit en un millier de petits vers, qui paraît être un simple divertissement, a été tenu douze ans sur le métier, et, lorsqu'il le publia (1685), Redi le fit suivre d'un savant commentaire historique et philologique!

Le noble sénateur Vincenzo da Filicaia, gouverneur de Pise et de Volterra, pèche au contraire par une forme redondante et prétentieuse ; mais il a pour lui quelque sincérité, et parfois l'élévation de la pensée, notamment dans ses poésies politiques et religieuses. On peut encore citer, parmi les disciples tardifs de Chiabrera, Alessandro Guidi, de Pavie (1650-1712), à qui ses contemporains firent l'honneur immérité de le considérer comme l'émule de Pindare ; son nom doit être rappelé surtout parce qu'il a introduit dans la poésie lyrique italienne la canzone à strophes libres, dont, au XIX[e] siècle, Leopardi devait tirer un si heureux parti.

II

Un autre courant de résistance au marinisme est représenté par la tradition de la poésie populaire et burlesque : Berni avait fait école lui aussi, surtout en Toscane. Avec les Florentins Francesco Ruspoli (m. 1625), Antonio Malatesti (m. 1672) et maint autre, le rire, il est vrai, ne se défend pas assez de la caricature outrée, voire même de l'équivoque obscène ; du moins la forme conserve-t-elle une allure alerte et dégagée qui la préserve de l'enflure. Le sens de la juste mesure et de l'équilibre était alors tellement perdu, que l'on n'évitait un défaut que pour verser dans un autre ! Cependant le genre burlesque a produit quelques œuvres dont le souvenir a surnagé dans le naufrage du XVII[e] siècle. Tel est le *Scherno degli Dei* de Francesco Bracciolini de Pistoie (1566-1645), dont les quatorze premiers chants parurent en 1618, et les six autres huit ans plus tard. C'est une longue parodie, médiocrement composée, de

la mythologie classique; et bien que l'auteur, pour flatter son siècle dévot, ait prétendu qu'il avait voulu combattre l'abus du paganisme dans l'art, son unique intention fut réellement de faire rire, et il y a parfois réussi, grâce à sa verve un peu grosse et à la vivacité de sa langue.

Une orientation nouvelle et originale de la poésie badine se manifesta, vers le même temps, dans l'œuvre justement célèbre d'Alessandro Tassoni de Modène (1565-1635), auteur de la *Secchia rapita*. Ce singulier personnage est une des figures les plus caractéristiques et les plus déconcertantes de son temps : par sa verve batailleuse, sa manie contredisante, sa prétention, légitime en soi, de ne vouloir accepter aucune idée toute faite, mais de soumettre les opinions reçues à une critique sévère, Tassoni apparaît, au seuil du XVIIe siècle, comme une protestation vivante de la raison contre la soumission aveugle à l'autorité en matière de poésie : il part en campagne contre Aristote ; il déclare la guerre au pétrarquisme, sans épargner Pétrarque lui-même. Mais derrière cette généreuse audace, on ne découvre pas le bon sens robuste, l'intelligence sûre d'elle-même et bien pondérée, qui seule aurait pu mener à bien cette œuvre salutaire d'affranchissement et de retour à l'esprit de libre examen. Tassoni n'échappe pas à la fatalité qui pesait sur son temps : il est médiocrement équilibré. De là vient que, à côté d'observations fines, neuves, hardies, ses *Pensieri* contiennent pêle-mêle des opinions naïves, paradoxales ou même absurdes.

Cet esprit agressif et mordant trouva un prétexte tout naturel à railleries dans les plates imitations que la *Jérusalem délivrée* suscitait journellement, simples répétitions des mêmes procédés et des mêmes épisodes. Deux tout au plus de ces pauvres essais ont été

sauvés de l'oubli, la *Croce racquistata* (1611) de F. Bracciolini, et *il Conquisto di Granata* (1650) de Girolamo Graziani. Tassoni lui-même avait commencé un poème sur la découverte de l'Amérique, l'*Oceano*, dont le premier chant fut seul composé. Il avait donc des raisons pour bien connaître la faiblesse de ces œuvres artificielles et creuses. Aussi l'idée lui vint-elle d'inaugurer un genre dont il réclama, à bon droit, la paternité ; car la *Secchia rapita* fut composée avant le *Scherno degli Dei*, bien que publiée un peu plus tard (1622) ; mais surtout le comique y jaillit de sources fort différentes.

Le poème de Tassoni repose sur un fait historique : les luttes de Bologne et de Modène, dont un épisode fut l'enlèvement par les Modénais d'un seau conquis sur les Bolonais ; ce trophée médiocre, mais authentique, a été jalousement conservé jusqu'à nos jours au campanile de Modène. Sur cette donnée, le poète a greffé librement mille exploits, les uns empruntés aux lieux communs de la poésie épique, comme l'intervention perpétuelle des dieux de l'Olympe dans les combats, les autres historiques, mais rapprochés capricieusement au mépris de la chronologie : c'est ainsi qu'à une action principale, nettement datée (1325), le poète rattache des événements antérieurs d'un siècle environ (la bataille de Fossalta, l'emprisonnement à Bologne du roi Enzo, fils de Frédéric II, et le secours apporté aux gens de Modène par Ezzelino, tyran de Padoue) ; il ne craint pas même d'y associer des personnages beaucoup plus modernes, ses contemporains, ses propres amis. On voit par là d'où jaillit le comique dans la *Secchia rapita* : l'occasion futile de toutes ces guerres, l'enlèvement d'un seau, nouvelle Hélène, forme un contraste plaisant avec l'appareil épique déployé par Tassoni ; en outre le sans-gêne avec

lequel il confond tous les temps relève de la pure bouffonnerie. Or le caractère le plus remarquable du poème est le mélange constant de la caricature et du ton le plus grave, à tel point que certaines pages ne seraient pas déplacées dans un poème sérieux, et que les personnages vraiment chevaleresques y alternent avec les figures les plus grimaçantes. Le genre imaginé par Tassoni est donc quelque chose de mixte, qu'il est difficile de définir d'un mot, car ce n'est ni la pure parodie du *Scherno degli Dei*, qui rabaisse tout ce qu'elle touche, ni l'ironie un peu froide du *Lutrin*, qui retrace avec une imperturbable noblesse d'images une aventure vulgaire. Ainsi le poète de Modène a su se constituer un domaine qui lui appartient en propre, et où il devait avoir peu d'imitateurs. A peine peut-on citer le *Malmantile racquistato* du Florentin Lorenzo Lippi (1606-1664), qui vaut surtout par la richesse et la saveur d'une élocution purement toscane. Tassoni d'ailleurs a fait preuve d'un talent original dans la création de certains personnages, comme le grotesque comte de Culagna, fanfaron et lâche, sot et présomptueux, auquel il a donné un relief et une vie intense. Il est fâcheux d'avoir à constater que cette énorme caricature a été inspirée à l'auteur par une rancune particulière contre le comte Alessandro Brusantini, et que, pour ce motif, la plaisanterie généralement bon enfant de l'auteur s'est transformée, à cette occasion, en sarcasme violent et haineux.

La satire se mêle donc dans une certaine mesure à la conception du poème héroï-comique de Tassoni, satire personnelle surtout, mais parfois aussi satire des mœurs. Et certes peu d'époques eussent été plus propres à inspirer un Juvénal; mais la vigueur, autant que l'autorité morale, faisait défaut aux poètes pour réussir dans

ce genre. Chiabrera se contente de refléter, dans ses trente *Sermoni*, la sérénité indulgente de sa vieillesse heureuse, et ceux qui s'essaient dans l'invective ne s'élèvent guère au-dessus de l'injure. Seul le peintre napolitain, Salvator Rosa (1615-1673), se distingue, au milieu de tant de médiocrité, par sa nature ardente et sa vive imagination. Ses trois premières satires surtout ont le mérite de rouler sur des sujets qui lui étaient familiers et qui le passionnaient : la peinture, la poésie, la musique. Mais il est long et diffus; sa verve compense mal l'insuffisance de sa culture littéraire. Ce pittoresque personnage est encore un déséquilibré : il s'est fait l'apôtre des idées les plus nobles, le défenseur de la vertu et de la religion, sans s'apercevoir que sa vie privée démentait tous les beaux principes énoncés dans ses vers. La critique moderne l'a même dépouillé de l'auréole que lui donnait sa prétendue participation à la révolte de Masaniello (1647) contre le gouvernement des vice-rois espagnols; ses meilleurs titres de gloire restent donc ses tableaux de batailles, dont la furie sauvage est l'expression tragique des horreurs de la guerre. Ni les essais du Florentin Benedetto Menzini (1646-1704), ami de F. Redi et disciple de Chiabrera dans le genre lyrique, ni ceux du Siennois Lodovico Sergardi (1660-1726) ne dotèrent le XVII[e] siècle de la satire que méritaient ses vices.

III

La prose du XVII[e] siècle a eu du moins sur la poésie l'avantage d'être maniée par quelques penseurs, préoccupés d'exprimer des idées neuves et instructives; et

cela repose des rimeurs, si fins artistes qu'ils soient, pour lesquels le souci de la forme est tout. Dès le début du siècle, un réveil remarquable de l'esprit critique, appliqué à la littérature autant qu'aux choses de la politique, se manifestait dans les *Ragguagli di Parnaso*, composés avant 1610 et publiés peu après, par Traiano Boccalini, de Lorette (1556-1613). L'auteur s'y donne pour le gazetier du Parnasse, chargé de tenir les mortels au courant des propos qu'échangent les hommes illustres réunis dans le royaume d'Apollon; et l'objet de leurs entretiens est tout naturellement ce qui se dit et se fait sur la terre. Ce cadre ingénieux se prête à la satire de tous les ridicules, des préjugés, des injustices et même des hontes du siècle, car le ton y passe du badinage et de l'ironie à l'éloquence la plus indignée.

La politique occupe la première place dans les *Ragguagli*, surtout dans le supplément posthume publié en 1614 sous le titre de *Pietra del paragone politico*. Traiano Boccalini s'y déchaîne avec véhémence contre la domination espagnole, qui soulevait alors, du sud au nord, d'unanimes protestations. C'était le moment où le duc de Savoie, Charles-Emmanuel, devenait une sorte de héros national, grâce à la lutte qu'il osait soutenir contre l'Espagne; à la même date paraissaient contre les Espagnols deux virulentes *Philippiques* (1615), généralement attribuées à A. Tassoni, bien qu'il les ait désavouées. Au milieu de l'attention passionnée que provoquaient ces événements, T. Boccalini a eu le mérite de revenir aux saines traditions de Machiavel et de Guichardin, à l'observation de la réalité, à l'analyse rigoureusement scientifique des problèmes, tandis que les écrivains politiques de la génération précédente, le Vénitien Paolo Paruta (1540-1598) et le Piémontais Giovanni Botero

(1540-1617), avaient pris pour base de leurs théories certains principes immuables de morale et de religion.

Le même esprit novateur se retrouve dans la partie littéraire des *Ragguagli*, comparables à plus d'un titre aux *Pensées* contemporaines d'A. Tassoni; là aussi l'esthétique traditionnelle est battue en brèche, les remarques fines, ingénieuses, pénétrantes abondent; mais elles sont fragmentaires, portent sur des détails, et par conséquent restent sans efficacité pour ébranler l'édifice de la poétique classique, jalousement défendue par les Académies. Ces tirailleurs isolés, auxquels il faut associer Galilée, pour des *Considérations* sur le poème du Tasse, pleines de goût et de bon sens, malgré un parti pris de dénigrement excessif, préparaient du moins un renouveau de l'esprit critique, en combattant la routine et la convention.

C'est par cette révolte de la raison contre l'autorité en matière scientifique que Galileo Galilei (1564-1642) a été conduit à faire ses glorieuses découvertes. Bien qu'il appartienne à l'histoire de la littérature par le nombre et l'importance de ses écrits, on ne peut s'attendre à trouver ici une biographie complète du grand savant, l'exposé de sa méthode et l'appréciation de ses principes, non plus que la triste histoire de ses démêlés avec le Saint-Office, de son procès, de sa rétractation et de la torture morale qui pesa sur sa vieillesse. Héritier authentique des traditions de la Renaissance, et en particulier de Léonard de Vinci, par sa foi dans la raison pour pénétrer et expliquer la réalité sensible, Galilée fut victime comme le Tasse, mais plus tragiquement encore, du conflit entre le génie, qui a besoin de grand air et de liberté, et une discipline tyrannique, inconciliable avec la dignité du penseur. Par sa fidélité obstinée à l'Église

qui le condamnait, Galilée s'est infligé à lui-même l'humiliation la plus dure qui soit pour un savant, la négation de ce qu'il sait être la vérité — et malheureusement le mot vengeur *Eppur si muove* n'a été imaginé qu'au siècle suivant. Vainement il avait fixé dès 1618, dans une lettre fameuse, les limites de l'autorité religieuse et de l'esprit de libre recherche, avec une rigueur et une netteté admirables : il ne s'en vit pas moins obligé à prendre des détours pour exprimer son sentiment sur les problèmes qui avaient été la préoccupation de toute sa vie.

Galilée n'est demeuré étranger presque à aucune forme de l'activité intellectuelle : son père, Vincenzo Galilei, un des bons musiciens de Florence en son temps, lui avait donné une solide instruction musicale ; il eut toujours un goût marqué pour les arts du dessin, et le peintre Cigoli aimait à entendre ses conseils ; ses aptitudes littéraires enfin sont attestées par quelques poésies, dont un *capitolo* dans le style bernesque, et une esquisse de comédie, par deux leçons sur la configuration de l'Enfer de Dante, et par ses Considérations sur l'Arioste et le Tasse. Aussi lorsqu'il s'agit d'exposer les résultats de ses découvertes et de les défendre contre ses adversaires, Galilée se révéla-t-il polémiste et dialecticien de premier ordre. Il ne chercha pas l'agrément dans une ornementation frivole du style ; car, pour reprendre la formule dont il aimait à se servir quand il opposait l'Arioste, son poète favori, au Tasse, il était plus préoccupé de dire des choses que des mots : il va droit au but ; la logique est son arme principale, mais il sait l'aiguiser d'ironie ; et, en bon Florentin qu'il est, il trouve l'expression vive, précise, pittoresque.

Son chef-d'œuvre, dans le genre polémique, est le *Saggiatore* (1623) ; ce mot désigne la balance de précision

qui sert aux orfèvres pour peser l'or, et ce titre est justifié par le fait que Galilée réfutait un écrit du jésuite Orazio Grassi, relatif aux comètes, intitulé : *Libra astronomica ac philosophica*. La lecture en est un peu pénible pour qui n'est pas spécialement versé dans l'histoire des théories astronomiques ; mais la clarté du style, la logique serrée du raisonnement, la verve avec laquelle sont relevées les erreurs de l'imprudent jésuite, feraient de ce livre un digne pendant aux *Provinciales*, si le sujet en avait un intérêt aussi général, aussi humain que celui des lettres de Pascal. Parmi les autres traités de Galilée, il suffira de citer les deux plus importants, auxquels il a donné la forme la plus littéraire, le *Dialogo dei massimi sistemi* (1632) et les *Dialoghi delle nuove scienze* (1636). Le premier met deux partisans du système de Copernic, en particulier le Florentin Filippo Salviati, aux prises avec un fervent aristotélicien, défenseur du système de Ptolémée ; ce dernier est spirituellement désigné sous le nom de Simplicio, et Galilée a dessiné la silhouette légèrement chargée de ce brave homme borné, avec finesse et malice. Le système de Copernic, énoncé avec des ménagements infinis, comme une pure hypothèse mathématique, n'avait pas de peine à triompher d'un pareil adversaire. C'est là que l'esprit de Galilée vint au secours de son courage défaillant. Mal lui en prit : ses adversaires firent entendre à qui de droit que Simplicio était le propre portrait du pape, et ce fut l'origine du procès, puis de la condamnation de 1633. Les dialogues sur les nouvelles sciences traitent de questions moins brûlantes ; mais Galilée en fit pour ainsi dire son testament scientifique dans le domaine de la dynamique, et il déploya l'art, trop dédaigné par les philosophes et les savants modernes, d'exposer

les idées les plus abstraites et les plus neuves dans une langue pure, accessible à tous; la passion, voire même la poésie qui résultent d'une conviction profonde, ne nuisent pourtant en rien à la sobriété, à la précision, qualités essentielles du style scientifique. Il faut encore rappeler les lettres de Galilée, admirable miroir de cette grande âme meurtrie, et celles de sa fille, sœur Marie-Céleste, sa préférée et sa consolatrice, que la mort lui enleva au moment de ses plus grandes épreuves.

La prose italienne du XVII[e] siècle s'enorgueillit encore d'œuvres historiques considérables. Au premier rang se place l'*Histoire du Concile de Trente* de fra Paolo Sarpi (1552-1623); plus heureux que Galilée, l'adversaire déclaré du pouvoir temporel put défier, de sa lagune natale, tous les interdits et les injonctions de Rome. La papauté chargea Sforza Pallavicino (1607-1667) d'opposer la version officielle, sur l'histoire du célèbre concile, à celle de Sarpi; et l'élégance étudiée du noble prélat romain forme un contraste caractéristique avec la flamme dont se colore le style du moine vénitien, qui a mis dans son œuvre toute sa passion, toute son âme. Les autres ouvrages historiques du temps n'offrent pas l'intérêt de ce duel mémorable; il faut citer cependant l'histoire de la révolte des Pays-Bas contre l'Espagne, de 1559 à 1607, par Guido Bentivoglio de Ferrare (1579-1644), et celle des guerres de religion en France par le Padouan Davila (1576-1631). Tous deux avaient vécu dans les pays dont ils parlent, et leurs récits ont le grand mérite de reposer sur une large part d'observation directe et personnelle.

On vante encore, au moins pour certaines qualités de forme, le Ferrarais Daniello Bartoli (1608-1685), historien de la Compagnie de Jésus, qui excella surtout dans la description (*l'Asia*, *il Giappone*, *la Cina*, etc...).

IV

Parmi les tragédies plates et incolores que les Italiens du XVIIe siècle continuèrent à composer, il suffit de rappeler *Aristodemo* (1657) de Carlo Dottori ; la tendance au romanesque, due à l'influence du drame espagnol, y est de plus en plus marquée ; un peu plus tard, la tragédie française deviendra leur unique modèle, et il n'y a pas davantage à s'y arrêter. Le drame pastoral s'épuise en vaines redites, et la comédie régulière n'est guère plus heureuse : Giacinto Andrea Cicognini, de Prato près de Florence (m. vers 1650), essaie de l'enrichir par quelques emprunts à l'Espagne, et à cet égard son *Convitato di pietra* offre un certain intérêt historique, s'il introduisit le premier, comme il semble, le personnage de Don Juan en Italie. La comédie la plus célèbre du siècle, la *Fiera* de Michelangelo Buonarroti le jeune, neveu du grand artiste (1568-1646), est une longue série de scènes très vivantes, où sont retracés les aspects variés et pittoresques d'une grande foire. Mais ces tableaux, médiocrement enchaînés, se prêteraient mal à la représentation : ils sont destinés à la lecture, d'autant plus que l'auteur s'est appliqué à y faire entrer nombre d'expressions empruntées aux divers dialectes toscans, en vue du grand dictionnaire auquel travaillait l'Académie de la Crusca — intention méritoire, qui lui fut commune avec F. Redi et L. Lippi, mais étrangère à l'art dramatique. Ce fut seulement par l'opéra et par la comédie improvisée que l'Italie conserva, au XVIIe siècle, une sorte d'hégémonie en Europe.

Le drame en musique peut être considéré comme la dernière création de l'esprit classique, à la fin du

xvie siècle. La réforme accomplie dans le style musical par Pier Luigi da Palestrina (1524-1594), qui s'efforça de traduire par les sons les sentiments de l'âme humaine, et les recherches faites vers le même temps, par des savants comme le père de Galilée, sur le rôle du chant dans la déclamation tragique des Grecs, amenèrent quelques musiciens épris de nouveauté à reconstituer cette déclamation chantée, ce « récitatif », comme on l'appela, dans l'intention d'augmenter la force expressive de la poésie. Ces ingénieux chercheurs se réunissaient à Florence chez le comte Giovanni de'Bardi; et, après divers essais, la collaboration du poète Ottavio Rinuccini (1564-1621) et du surintendant de la chapelle grand-ducale, Jacopo Peri, produisit le premier drame musical : leur *Dafne* fut exécutée en 1597 chez le comte Giovanni Corsi. Trois ans plus tard, le 6 octobre 1600, les mêmes auteurs faisaient représenter une *Euridice* au palais Pitti, à l'occasion du mariage de Marie de Médicis avec Henri IV; la même année, un autre musicien, dont les efforts avaient largement contribué à la formation du nouveau style, Giulio Caccini, déjà auteur d'un *Ratto di Cefalo* dont Chiabrera avait fourni le poème, voulut à son tour mettre en musique l'*Euridice* de Rinuccini. Le genre était constitué ; son succès, éclatant dès le début, ne fit que s'affirmer avec l'inspiration profondément humaine et passionnée de Claudio Monteverde, à Venise, la mélancolie concentrée de Francesco Provenzale à Naples, la majesté et la noblesse de Giambattista Lulli à Paris. Aucune invention du génie italien ne devait être plus féconde, plus capable de se plier à tous les changements du goût, et aux conceptions artistiques les plus diverses, de Peri et Caccini jusqu'à Wagner.

Malheureusement, au lendemain même de sa nais-

sance, l'opéra, éclos au milieu d'une société corrompue, s'écarta rapidement de sa sévérité première. Les poèmes fournis aux musiciens — c'est le seul aspect de la question qui relève de cette histoire — portèrent aussitôt les traces d'une profonde décadence. Avec Rinuccini l'action dramatique, divisée en un prologue et quatre épisodes, s'inspirait de la simplicité grecque, et visait tout à la fois au naturel dans les sentiments et à la variété des rythmes : les hendécasyllabes y étaient mêlés à des vers plus courts, et ce récitatif était coupé de strophes lyriques, destinées à être chantées sur une mélodie plus passionnée. On reconnaît dans cette conception de la poésie les principes dont Chiabrera s'inspira vers le même temps. Mais bientôt après, l'impuissance des poètes à traduire, à sentir même l'émotion tragique, et la pauvreté de leur imagination laissèrent tomber le mélodrame au niveau des plus fades galanteries, et des intrigues les plus romanesques. C'est là, selon la formule de Boileau, que sévit la mode de « peindre Caton galant et Brutus dameret ». Le public, sceptique et indifférent, faisait fête aux poèmes qu'un Cicognini, un Stampiglia accommodaient à son goût, en y insérant des scènes de pure bouffonnerie. Tout l'attrait de l'opéra résida dès lors dans une mise en scène somptueuse et dans la virtuosité, dans le cabotinage même des chanteurs. Aussi l'époque en apparence la plus brillante de l'opéra italien, la fin du XVII[e] siècle, celle où les dix-huit théâtres de Venise représentèrent 361 pièces de 1637 à 1700, où triompha Stradella (1645-1681), où le seul Alessandro Scarlatti (1649-1725) offrit aux Napolitains cent vingt-cinq opéras, fut-elle plutôt une décadence voluptueuse, dont l'immoralité et les scandales résistèrent à toutes les tentatives de coercition : quelques papes réformateurs durent capituler devant la risée ou la rébel-

lion du public. Il était réservé au XVIIIe siècle de ramener le mélodrame au bon sens et au bon goût.

Les dernières années du XVIe siècle avaient vu naître, à côté de l'opéra, une autre forme de l'art dramatique, la *Commedia dell'arte*, moins féconde assurément et moins glorieuse, mais qui porta peut-être aussi loin la réputation des artistes d'Italie. Comme pour l'opéra, les débuts furent éclatants, et la décadence suivit de près.

Les caractères essentiels de la *Commedia dell'arte* sont l'improvisation et la fixité des personnages, désignés sous le nom de « masques ». Jusqu'au dernier tiers du XVIe siècle, les comédies représentées dans les fêtes princières étaient apprises et récitées par des acteurs d'occasion. En 1567 apparaît à Mantoue la première troupe de comédiens de profession. Ceux-ci, presque aussitôt, renoncèrent à débiter fidèlement un texte imposé, et donnèrent libre carrière à leur verve : sur une trame établie à l'avance, et où étaient indiquées les entrées et les sorties, avec l'idée principale de chaque scène, ils brodèrent un dialogue dont la fantaisie imprévue plut comme une nouveauté. La faculté d'improvisation que supposaient de pareilles comédies était moins surprenante qu'on ne le croit au premier abord, car chaque acteur représentait un personnage donné, toujours le même : l'amoureux ou le vieillard berné, le capitan ou le pédant; il s'y immobilisait, s'identifiait avec lui, jusqu'à lui donner son nom, ses tics, son patois. Lorsque le type ainsi créé répondait à une réalité, générale ou simplement provinciale, et rencontrait la faveur du public, d'autres acteurs le reprenaient et s'y adaptaient, avec de légères modifications. Telle fut l'origine des masques.

En outre chaque comédien avait la mémoire bourrée de phrases, de maximes, de mots à effet, de tirades dont on

CHAPITRE IV

L'ARCADIE ET MÉTASTASE

I

En 1655, la reine Christine de Suède, fille de Gustave-Adolphe, ayant renoncé à son trône et abjuré la foi luthérienne, vint s'établir à Rome. Autour d'elle se groupèrent quelques-uns des esprits les plus distingués du temps, poètes, critiques ou savants; et les conversations tenues dans son palais laissèrent une si profonde impression dans l'esprit de ceux qui y avaient pris part, qu'après la mort de la reine, quatorze d'entre eux décidèrent de fonder une nouvelle Académie, pour perpétuer l'œuvre de salubrité intellectuelle et morale commencée sous les auspices de Christine. Il s'agissait d'exterminer le mauvais goût, l'emphase, le faux brillant, l'abus des peintures lascives; en un mot de faire la guerre au marinisme sous toutes ses formes. Dans ce but le retour à la simplicité, à la naïveté de la vie champêtre s'imposait; aussi la nouvelle Académie, fondée en 1690, voulut-elle affirmer l'innocence de ses pensées en se mettant sous la protection de l'enfant Jésus, bien que son atta-

chement au paganisme perçât dans les moindres détails de sa constitution : elle prit le nom d' « Arcadie » ; ses réunions se tenaient en plein air, dans le jardin des Muses, le *Bosco Parrasio*, c'est-à-dire d'abord dans diverses villas de Rome et, un peu plus tard, sur le Janicule; ses armes furent un chalumeau enguirlandé de pin et de laurier. L'Académie eut ses lois, rédigées dans le style des Douze Tables par le savant Gravina; son président prit le titre de « Gardien » (*Custode*) du troupeau; les archives et le siège du comité directeur reçurent la fraîche dénomination de « Réservoir » (*Serbatoio*), et tous les adhérents s'affublèrent de noms pittoresques, tels que Tirsi Leucasio (G. B. Zappi, d'Imola), Aci Delpusiano (E. Manfredi, de Bologne), Artino Corasio (Métastase), Cosmante Eginetico (Frugoni). Bientôt ces naïfs bergers furent légion; les princes, les rois, les papes voulurent aussi goûter les douceurs de la vie pastorale, en compagnie d'innombrables bergères; il y eut des « colonies arcadiques » du nord au sud de la péninsule, jusque dans les moindres bourgades; un long bêlement retentit des Alpes à la Sicile.

Cette vogue immense et soudaine ne peut nous faire partager, à distance, les illusions des contemporains : l'inspiration idyllique de Théocrite et de Virgile n'était pas une nouveauté dans le pays de Boccace, du Politien, de Sannazar, du Tasse et de Guarini; et cette prétendue révolution ne fit que consacrer l'état de choses existant. Dès le milieu du XVII[e] siècle, la réaction contre les excès du marinisme était à peu près générale, et plusieurs poètes, sans attendre la constitution de l'Arcadie, avaient échangé la vaine enflure et les attitudes héroïques contre une mièvrerie affectée; on cite à cet égard deux Lombards, Carlo Maria Maggi (1630-1699) et le comte

Francesco di Lemène (1634-1704). Cet abaissement du diapason était en réalité un nouveau signe de stérilité, une diminution de la veine poétique ; car il y avait du moins de l'imagination et de la verve dans les truculences de Marino. Avec la fausse simplicité et la fausse naïveté de Lemène et de Maggi, on tombe dans la platitude et la négligence.

L'Arcadie eut donc surtout la bonne fortune de trouver des couleurs séduisantes pour dissimuler cette impuissance : ce fut un hochet dont chacun s'amusa ; tout le monde, même les femmes, fit des vers, sur tout et à propos de rien. Inutile de dire que ces bergers et ces bergères n'eurent jamais l'idée d'aller voir comment vivaient aux champs les pâtres véritables ; leurs petits vers ne reflétaient même pas les sentiments et les mœurs de la société italienne. On nageait en pleine convention, et la facilité tenait lieu de tout autre mérite. Comme si ces fadeurs ne valaient même pas l'effort qu'il faut pour les écrire, on se mit à les improviser, et l'art prestigieux de l'improvisation fit rage ; il conduisit un Bernardino Perfetti et une Corilla Olimpica à l'honneur suprême du couronnement au Capitole ; ce fut une mascarade indigne de la majesté du lieu.

Peu de noms ont surnagé au milieu de ce déluge de vers. Aucun des fondateurs de l'Arcadie n'était né poète : Crescimbeni, investi le premier, et pendant trente ans, des fonctions de « Custode », occupe un rang honorable dans l'histoire de la critique littéraire ; Gravina, qui provoqua une scission momentanée dans la célèbre Académie, fut un jurisconsulte distingué ; ni l'un ni l'autre ne possédait la moindre faculté créatrice. Il ne resterait donc à peu près rien de cette profusion de vers, si certaines poésies destinées à être mises en

musique, des « chansonnettes » anacréontiques, dans le goût de celles de Chiabrera, n'avaient popularisé le nom de deux poètes, l'un et l'autre Romains, particulièrement adroits à manier les rythmes légers et les images gracieuses. Paolo Rolli (1687-1765), qui s'était fait connaître d'abord comme improvisateur, passa trente ans de sa vie à Londres, où il enseigna l'italien; ses mélodrames et ses traductions sont depuis longtemps oubliés, mais quelques-unes de ses *canzonette,* qui obtinrent en leur temps un extraordinaire succès, n'ont presque rien perdu de leur fraîcheur et de leur harmonie. Le choix des expressions musicales et caressantes est cependant plus heureux encore chez Métastase, dont l'œuvre dramatique méritera une étude à part : telle de ses odelettes, comme celle qui a pour titre « la Liberté », dédiée à une infidèle, tranche sur la fadeur de la poésie contemporaine par une ironie spirituelle, par une aimable impertinence, qui s'expriment dans la langue la plus claire et la plus naturelle. Avec le Génois Carlo Innocenzo Frugoni (1692-1768), type accompli de l'abbé galant, du poète courtisan et du parasite repu, l'art délicat de Rolli et de Métastase dégénère et s'épaissit; tout lui est occasion de vers, mariages, naissances, anniversaires ; il rime pour un chat, pour un canari, pour un cadeau de champignons et une bouteille de vin vieux, ou même pour un dîner auquel il s'invite. Son style passe tour à tour de l'enflure prétentieuse à la sensiblerie, sans se refuser à l'occasion un peu d'espièglerie polissonne.

La poésie burlesque n'était en reste avec le lyrisme proprement dit ni par l'abondance ni par l'insignifiance. Il faut pourtant mettre hors de pair un agréable poème héroï-comique, le *Ricciardetto* de Niccolò Forteguerri, de Pistoie (1674-1735), dernier anneau de la longue chaîne

que forma en Italie la tradition de l'épopée carolingienne : Forteguerri reprend les personnages de Pulci, de Boiardo, de l'Arioste, mais il les pousse à la parodie, à la caricature. Comme Tassoni, tantôt il recourt à l'artifice des anachronismes voulus, tantôt il donne plus de relief à l'exagération de certains traits bouffons en glissant dans son récit quelques épisodes plus sérieux ; çà et là enfin apparaît une intention satirique, notamment à l'adresse des moines. L'aisance du style et l'absence de prétention, avec lesquelles l'auteur a mis bout à bout tous ces contes, sur un ton libre et enjoué, permettent de le suivre sans fatigue à travers les trente chants de son poème.

Si l'on mentionne encore, comme représentant de la poésie didactique, le Véronais G. B. Spolverini (1695-1762) avec sa *Coltivazione del riso*, on se trouve avoir cité les seules œuvres échappées à l'oubli, en dehors du théâtre, entre toutes celles que produisit la première partie du XVIIIe siècle.

II

En présence des déplorables fantaisies, romanesques ou mythologiques, entrecoupées de scènes bouffonnes, qui avaient dégradé la tragédie italienne au XVIIe siècle, sous le nom de « tragicomédie » et d'*opera regia* — composition bâtarde, en trois actes, mêlée de prose et de vers, avec un dénouement heureux, pour ne pas altérer la sérénité des spectateurs —, une réaction du bon sens se produisit, et sembla provoquer, à partir de l'année 1700, une renaissance de la tragédie. La gloire de Corneille et de Racine, dont les principales œuvres avaient été repré-

sentées dans la péninsule, déformées plutôt que traduites, et accommodées au goût du public italien, donna le signal du réveil. Était-il admissible que l'Italie renonçât à disputer la palme à la France, dans un art où un Trissin et un Giraldi avaient devancé tous les autres? Un très vif sentiment d'émulation s'empara des lettrés, conscients de la déchéance où était tombée la tragédie italienne, et de toutes parts surgirent des rivaux aux heureux auteurs du *Cid* et d'*Horace*, de *Britannicus* et d'*Athalie*, voire même de *Rhadamiste et Zénobie*. L'élan fut si fort, les illusions si tenaces, que si l'on devait considérer seulement le nombre des tragédies qui furent alors composées, aucune période de la littérature ne mériterait mieux l'épithète de « tragique » que le XVIII[e] siècle italien. Mais ce mouvement, superficiel et factice, ne correspondait en rien aux préoccupations d'une société frivole, incapable de passions profondes. Avant le dernier quart du siècle, avant Alfieri, pas un de ces poètes ne justifia la belle confiance avec laquelle l'Italie entra dans la lice. Le public d'ailleurs ne courait qu'à l'opéra et à la comédie improvisée; les fervents de Melpomène ne pouvaient s'adresser qu'à un auditoire restreint, à la cour d'un prince lettré ou chez quelque riche mécène, dans les Académies ou les collèges de jésuites. Peu de leurs essais, d'ailleurs, furent représentés.

Quelques noms ont échappé à l'oubli où sont ensevelis tant de poètes obscurs et de déplorables héros. Le Bolonais Pier Jacopo Martelli (1665-1727) appliqua son talent de versificateur agréable et fécond à l'imitation de la tragédie française; il ne crut cependant pas devoir adopter constamment la noblesse soutenue et pompeuse qui plaisait aux sujets de Louis XIV; car il avait de la bonhomie, et se laissait aller volontiers à une verve

aimable, qui parfois frisait le comique. Son nom reste attaché à une innovation dans la métrique : pour mieux reproduire l'alexandrin rimé, il renonça aux hendécasyllabes blancs du Trissin, et composa ses vers de deux hémistiches égaux, de sept syllabes chacun (la septième syllabe de l'un et de l'autre est atone), avec des rimes plates, comme dans le vers français. Le vers « martellien », très critiqué dès son apparition, n'a guère été maintenu que dans la comédie. Tandis que Martelli demandait ses modèles à la France, Gian Vincenzo Gravina (1664-1718) prétendit remettre en honneur le drame grec dans toute sa pureté, et bravement, en 1712, il osa publier cinq tragédies, sans se douter qu'on peut connaître à fond les règles d'un genre, et ne posséder aucune des qualités requises pour y réussir.

Un noble Véronais, aussi savant qu'homme de goût, le comte Scipion Maffei (1675-1755) fut mieux inspiré en choisissant une voie intermédiaire, lorsqu'il donna, en 1713, au théâtre italien du XVIIIe siècle, la seule tragédie qui compte avant Alfieri. Le sujet, déjà traité au XVIe siècle par G. B. Liviera, A. Cavallerino et Pomponio Torelli, est l'émouvante histoire de Mérope, cette mère qui, croyant venger son fils, est sur le point de le tuer sans le reconnaître. Maffei revient à l'hendécasyllabe non rimé, qui dès lors l'emporte décidément sur le vers martellien; dans la conception des caractères, il évite toute fadeur, tout sentiment doucereux, pour se rapprocher de la sévérité grecque, mais en même temps il conserve à son style une certaine franchise d'allure et un naturel qui contrastent avec le ton de noblesse guindée à la mode de ce côté des Alpes. Pour le reste, et en particulier pour la conduite de l'action, d'où le chœur est exclu, Maffei suit d'assez près l'exemple des Français. Son principal

mérite est d'avoir su faire de la tendresse et de la douleur maternelles le principal ressort d'une action dramatique, et de toucher par l'accent de sincérité qui caractérise les situations capitales. Les défauts et les maladresses ne manquent d'ailleurs pas à la *Merope* de Maffei, et Voltaire les a relevés avec une vivacité intéressée. Telle qu'elle était, cette œuvre distinguée souleva un grand enthousiasme, et c'est elle qui fixa définitivement la forme de la tragédie italienne. Elle n'exerça pourtant qu'une influence médiocre sur les générations suivantes; car la vogue du théâtre français, et en particulier de Voltaire, ramena les Italiens à la pure imitation. A peine peut-on citer encore les tragédies romaines d'Antonio Conti (1677-1749), dont l'inspiration — mais non la technique — dut peut-être quelque chose au *Jules César* de Shakespeare.

Dans le genre comique, l'effort était moins sensible pour réagir contre les platitudes et les vulgarités de la *Commedia dell'arte*. Cependant en Lombardie, Lemène et Maggi, dans leur dialecte, en Toscane Girolamo Gigli et G. B. Fagiuoli essayèrent timidement de traiter la comédie de mœurs. L'exemple de Molière inspira notamment au Siennois Gigli (1660-1722) une assez plaisante satire de l'hypocrisie religieuse : le piétisme étroit du grand-duc Cosme III donnait à cette peinture un intérêt d'actualité. Son *Don Pilone* (1711) contient nombre d'emprunts à *Tartuffe*, avec quelques inventions d'un comique un peu gros ; la suite qu'il y donna, *la Sorellina di don Pilone*, tombe dans la satire purement personnelle. Fagiuoli (1660-1742), poète badin apprécié, a écrit aussi quelques comédies légères et assez brillantes; mais le fond en est trop mince pour qu'on leur attribue quelque importance comme tableaux de mœurs.

Si la vogue de la *commedia dell'arte* faisait encore obstacle à l'essor de la comédie d'observation, le mélodrame occupait, dans les affections du public, la place de la tragédie. Ce genre hybride, étranger aux émotions violentes, indulgent à la galanterie, agrémenté de spectacle et de musique, était exactement fait à l'image et à la taille des bergers d'Arcadie en perruques poudrées, et de leurs tendres bergères en robes à paniers. Un noble vénitien, compositeur distingué, Benedetto Marcello, publia en 1721, sous le titre *il Teatro alla moda*, un réquisitoire d'une extrême vivacité contre les traditions qui s'étaient établies dans le drame lyrique : sous couleur de donner des conseils aux jeunes auteurs, Marcello trace une esquisse fort plaisante des absurdes exigences du public, des acteurs et des directeurs. « Avant de composer un poème, dit-il, le « poète moderne » demandera au directeur une note détaillée indiquant le nombre des tableaux qu'il veut avoir;... il aura soin de s'entendre avec les machinistes pour savoir de combien d'airs, de monologues ou de dialogues il doit allonger les scènes, pour leur laisser le temps de faire leurs préparatifs... Il composera le livret en entier sans se préoccuper de l'action, afin que le public, incapable d'y discerner une intrigue, le suive avec curiosité jusqu'à la fin... Le bon poète moderne ne s'enquerra jamais du talent des acteurs... Il les fera entrer et sortir sans motif, mais ils se retireront l'un après l'autre, après avoir chanté la *canzonetta* de rigueur... Pour terminer, il y aura un tableau d'une splendeur merveilleuse, pour que le public ne parte pas avant la fin, et l'on ne manquera pas d'y chanter le chœur habituel, en l'honneur du soleil, de la lune, ou du directeur. » Ces piquantes contre-vérités — le XVIIIe siècle italien aima plaider ainsi la cause de la

raison ou de la morale — contenaient tout un programme de réformes.

Ce fut un autre Vénitien, Apostolo Zeno (1668-1750), qui se chargea de le réaliser, au moins en ce qui concerne le poème. Critique et historien distingué, A. Zeno crut, comme tant d'autres lettrés de son temps, que l'on pourrait créer des situations et des personnages dramatiques par un simple effort de réflexion; cette erreur se reconnaît à la froideur et à la dureté de son style. Du moins ramena-t-il le mélodrame au bon goût, à la régularité, à la dignité; il se proposa constamment d'adapter à ce genre quelques-unes des règles de la tragédie classique, surtout française, mais sans violence, sans hardiesses excessives, en ménageant les habitudes prises; il réussit à faire accepter ainsi, parmi ses soixante-dix mélodrames, quelques œuvres dont la tenue et la correction tranchent sur le dévergondage des livrets jusqu'alors à la mode. De 1718 à 1728, A. Zeno remplit les fonctions de poète de la cour impériale à Vienne, où l'opéra italien était en grand honneur. Lorsqu'il redemanda sa liberté, et que l'empereur manifesta quelque embarras pour lui trouver un successeur, on dit qu'Apostolo Zeno conseilla d'appeler Métastase. Si l'anecdote est vraie, le critique clairvoyant, qu'était cet honnête dramaturge, avait reconnu l'homme le mieux doué de son siècle pour faire triompher la réforme intelligemment commencée; après le théoricien, il fallait un poète.

III

Pietro Bonaventura Trapassi naquit à Rome, le 3 janvier 1698, d'un ancien soldat du pape, originaire d'Assise, qui tenait boutique de chandelles, de savon et autres

objets de même genre. L'enfant manifesta de bonne heure une grande vivacité d'esprit, à laquelle l'agrément de sa physionomie ajoutait un charme de plus : il improvisait avec une facilité surprenante, et tout jeune il se livrait en public à cet exercice. C'est ainsi qu'un jour le savant Gravina remarqua cet improvisateur de onze ans, sur une place de Rome, l'écouta, l'emmena chez lui, le fit étudier, et finalement l'adopta : à partir de ce moment le petit Pietro échangea le nom de son père naturel contre celui de Métastase, qui en était la traduction grecque. Dès quatorze ans il composa une tragédie, *Giustino*, tirée de l'épopée du Trissin, et en 1717 il publiait son premier volume de Poésies, contenant, outre la tragédie, des idylles épiques et mythologiques, des *capitoli*, et une ode sur la fête de Noël. Ces débuts n'étaient pas entièrement rassurants : une veine moins riche et moins souple que celle de Métastase en aurait conservé une fâcheuse empreinte, car les improvisations précoces et souvent imposées — en passant par Naples en 1712, Gravina y fit admirer son petit prodige — risquaient de fatiguer ce jeune cerveau; quant à la rigide discipline classique à laquelle il fut soumis, elle ne le destinait que trop à écrire beaucoup de tragédies comme son *Giustino*. Mais Métastase était de ces natures sur lesquelles les impressions glissent sans laisser de traces profondes : il dut à Gravina une solide instruction, qui certes lui profita; mais, à la mort de son protecteur, il se hâta de gaspiller son héritage et, sinon de répudier tous ses enseignements, du moins de revenir à ses tendances instinctives et à ses modèles préférés, à Ovide, au Tasse, à Marino.

Métastase avait fait ses études de droit; c'est en qualité de clerc d'un avocat qu'il se mit à gagner sa vie à

Naples, lorsque, à la suite de diverses aventures, il jugea bon de changer d'air, et s'établit dans cette ville. Son patron, l'avocat Castagnola, était un ennemi juré de la poésie : il chassait sans pitié de chez lui quiconque faisait des vers. Son jeune secrétaire en fit beaucoup, à la dérobée. A l'occasion d'un mariage princier, il écrivit une « Serenata » intitulée *Endimione*, et en 1722 le vice-roi en personne lui commanda une cantate — *gli Orti Esperidi* — pour l'anniversaire de la naissance de l'impératrice ; mais il gardait jalousement l'anonyme. La célèbre cantatrice Marianna Bulgarelli, communément appelée « la Romanina », qui interprétait le rôle de Vénus dans les *Orti*, conçut une grande admiration et une curiosité non moins vive pour le mystérieux poète : elle parvint à découvrir Métastase. Celui-ci perdit sa place, mais gagna l'amour de la Romanina : c'était une compensation. Car dans l'entourage de la cantatrice, il se trouva en contact avec les meilleurs artistes et compositeurs du temps : c'est là qu'il fit son apprentissage d'auteur dramatique et son éducation musicale ; c'est grâce aux instances de son amie enfin qu'il écrivit pour elle son premier mélodrame, *Didone abbandonata*, représenté à Naples en 1724, et qui fit aussitôt le tour de tous les théâtres d'Italie.

La *Didon* de Métastase ne possède pas la gravité à laquelle nous a habitués la tragédie. Le ton en est plutôt celui de la comédie sentimentale : l'aventure de la reine de Carthage est ramenée aux proportions d'un drame mondain. Nous ne pouvons nous défendre d'un sourire ; mais le public du temps n'avait jamais entendu, à l'opéra, des sentiments aussi vrais, aussi naturels, s'exprimer avec autant de sincérité et de chaleur, d'instinct scénique et d'harmonie ; ce fut une révélation, et l'œuvre demeure

charmante, encore que démodée. Métastase avait trouvé sa voie : coup sur coup il composa six mélodrames, à Naples, à Venise, à Rome où il avait suivi la Romanina ; dans cette dernière ville même, toute la famille du poète habita sous le toit de la généreuse cantatrice et de son indulgent mari ! Ces nouvelles œuvres, d'une structure un peu touffue et compliquée, ne cessaient d'affermir la réputation de Métastase ; celui-ci avait pourtant des hardiesses qui choquèrent les Romains : dans son *Catone in Utica*, ne s'était-il pas permis de faire mourir le héros sur la scène ? Les pasquinades l'avertirent que cette inconvenance ne devait plus se renouveler, et l'avis fut entendu. Car ce charmant poète ne chercha jamais à diriger le goût de son siècle : il mit toute sa gloire à en être l'expression fidèle.

Si A. Zeno donna le conseil d'appeler à Vienne l'auteur applaudi de *Didon*, de *Siroe*, de *Semiramide* et d'*Artaserse*, quelqu'un contribua sans doute plus efficacement encore à l'y faire venir : la veuve du comte d'Althann, Marianna Pignatelli (on a remarqué que ce prénom porta bonheur à Métastase), avait reçu de lui, en 1721, la dédicace de son *Endymion* ; elle jouissait de la confiance de l'empereur Charles VI et ne demandait qu'à devenir la protectrice de Métastase. La première Marianne, la Romanina, bonne et préoccupée avant tout de la gloire de son ami, l'engagea, malgré sa douleur, à accepter les fonctions de « Poeta cesareo ». Il se laissa faire une douce violence, essuya une larme, et partit. On était au commencement de 1730 : deux ans plus tard la Romanina mourait, et instituait Métastase son légataire universel ; celui-ci eut la délicate pensée de décliner cet héritage en faveur du mari. Il avait d'ailleurs trouvé de quoi se consoler auprès de la seconde Marianne.

De 1730 à 1740, Métastase composa onze mélodrames, et quelques pièces de moindre importance, à l'occasion des fêtes de ses souverains et dans diverses circonstances solennelles : c'est la période de ses chefs-d'œuvre, entre lesquels il suffira de rappeler *Demofoonte*, *la Clemenza di Tito*, *Achille in Sciro*, *Temistocle* et *Attilio Regolo*, ce dernier composé dès 1740, mais joué seulement dix ans plus tard, car l'empereur mourut au moment où l'on en préparait la représentation. La guerre de succession d'Autriche, qui éclata sur ces entrefaites, ralentit la production de Métastase ; sa veine, si abondante jusqu'alors s'épuisa et s'appauvrit tout à coup : ses drames, du *Re Pastore* (1751) au *Ruggero* (1771), ne sont que de pâles reflets de ceux de sa jeunesse. Le poète en avait le sentiment, et son occupation favorite fut, dans sa vieillesse, d'exercer son sens critique à justifier, Aristote et Horace à la main, sa conception et sa technique du mélodrame : il voulait voir dans ce genre le légitime héritier de la tragédie grecque.

L'illusion qu'il se faisait à cet égard fut partagée par tout son siècle : à sa mort (1782), on lui décerna le titre immérité de « Sophocle italien ». Certes des mélodrames comme la *Clémence de Titus*, *Thémistocle* et *Régulus* atteignent, dans la simplicité relative de leur intrigue et dans la noblesse du dialogue, un degré de perfection suffisant pour que la récitation, même sans musique, au moins des scènes principales, produise l'émotion tragique : le triomphe de la force morale sur la passion en constitue le ressort habituel, ni plus ni moins que chez Corneille. Mais la psychologie des personnages est sommaire ; le poète les a dessinés en traits d'une généralité un peu banale ; les conflits dans lesquels il les engage ont tous entre eux un air de famille ; et

surtout l'émotion y est dosée avec trop de soin, tempérée au bon moment par quelques strophes harmonieuses, et finalement dissipée par un dénouement destiné à ménager les cœurs sensibles. Peu de poètes ont possédé à un plus haut degré l'art de ne pas appuyer; il a su donner à son théâtre un air moral sans assombrir en rien ses auditeurs. Il est vrai que l'héroïsme de ses personnages est aussi éloigné de la vie réelle que les « colonies arcadiques » pouvaient l'être des campements de bergers véritables!

Son succès fut immense. La cause principale doit en être cherchée dans les qualités musicales d'un style et d'un vers qui traduisent avec élégance et naturel toutes les nuances du sentiment, en particulier la tendresse, mais à l'occasion aussi une certaine noblesse qui n'a rien de farouche. « Métastase a été le poète du cœur, écrivait J.-J. Rousseau, le seul génie fait pour émouvoir par le charme de l'harmonie poétique et musicale. » Aussi nombre de ses vers, et en particulier de ses strophes lyriques, ont-ils continué jusqu'à nos jours à chanter dans la mémoire des Italiens. Il lui reste cet honneur, toujours enviable pour un poète, d'être vraiment populaire. Peut-être même doit-on le considérer comme une gloire nationale, si l'on songe que, grâce à lui, l'art et la langue de l'Italie ont pénétré jusqu'aux extrêmes limites du monde civilisé : à Rio de Janeiro, en 1767, Bougainville vit ses chefs-d'œuvre représentés par une troupe de mulâtres! Art factice, peut-on dire, mais charmant; langue appauvrie, mais correcte, facile et expressive. Ses faiblesses sont imputables à son temps : du moins a-t-il eu le mérite, dans l'atmosphère raréfiée du XVIII[e] siècle, de conserver intacts la belle santé et l'harmonieux équilibre de ses facultés créatrices. Il ne

s'assombrit et ne s'épuisa que parce qu'il survécut à sa génération : les événements extérieurs vinrent déranger son rêve poétique, et c'est avec un frisson d'effroi qu'il pressentit la crise qui allait bouleverser l'Europe. Les préoccupations dont la littérature commençait à se faire l'interprète — la régénération morale, puis nationale de l'Italie — lui furent entièrement étrangères. Aussi est-il juste de clore avec lui la période dont il est le grand poète et le parfait représentant.

QUATRIÈME PARTIE

LA LITTÉRATURE DE LA NOUVELLE ITALIE

CHAPITRE PREMIER

LE MOUVEMENT SCIENTIFIQUE AU XVIIIe SIÈCLE

Le point de départ d'une ère nouvelle, dans le domaine littéraire, est impossible à déterminer d'une manière précise : les révolutions subites y sont inconnues, et il n'est pas une « nouveauté » qui n'ait des racines, parfois profondes, dans le passé. Rattacher le réveil intellectuel de l'Italie moderne au traité d'Aix-la-Chapelle (1748), comme on le fait communément, est un artifice commode, à l'appui duquel on peut invoquer de bons arguments : la paix qui régna pendant plus de quarante ans à partir de cette date, et le régime moins étroitement tyrannique que connut la péninsule sont des circonstances que l'on doit tenir pour éminemment favorables au travail de la pensée. En outre, on peut remarquer que le milieu du siècle correspond assez bien à une modification importante dans l'orientation de la poésie : en 1748, Parini a dix-neuf ans; Alfieri va naître l'année suivante; les œuvres caractéristiques de Métastase, y

compris son *Régulus*, sont déjà toutes composées; Goldoni, qui par sa fine observation de la réalité fait entrer la comédie dans une voie nouvelle, ne se voue de propos délibéré au métier d'auteur, avec une pleine conscience de sa réforme de la scène, qu'à partir de cette même année 1748. Il y a là des coïncidences frappantes.

La vérité est pourtant que le grand courant de rénovation est venu surtout à l'Italie de ses savants et de ses penseurs, qui ont précédé, et de beaucoup, les tragédies d'Alfieri, la satire de Parini et même les comédies de Goldoni. Une puissante tradition scientifique avait été inaugurée par Galilée, et fut soigneusement entretenue. Dès le début du XVIII[e] siècle, deux hommes, G. B. Vico et L. A. Muratori, introduisaient dans les sciences historiques des méthodes de recherches dont les générations suivantes n'ont plus eu qu'à s'inspirer. C'est par ces glorieux précurseurs, et par la longue série de leurs héritiers, qu'il faut aborder l'étude du renouveau de l'Italie, d'autant plus que, durant cette période de préparation, les idées ont eu plus d'importance que la forme.

I

Galilée, en mourant, laissait des élèves et des admirateurs qui conservèrent pieusement sa pensée et la transmirent aux générations suivantes; les plus connus d'entre eux sont Evangelista Torricelli (1608-1647) l'inventeur du baromètre, et Vincenzo Viviani (1622-1703), traducteur d'Euclide et biographe de Galilée, qui eurent l'honneur de consoler sa vieillesse tragique. L'Académie du *Cimento* (expérimentation), fondée à Florence en 1657, eut précisément pour but de développer les applications

de la méthode de Galilée : Lorenzo Magalotti (1637-1712), qui en fut secrétaire, a tiré des travaux de cette académie les sujets de ses *Saggi di naturali esperienze*, où il a fait apprécier un esprit ouvert et curieux, avec un talent d'écrivain affranchi d'une rhétorique surannée. Fidèles à l'exemple de Galilée, beaucoup de ses disciples cultivèrent à la fois la science et la littérature, depuis Jacopo Soldani (1579-1641) qui, dans une de ses satires, défendait la méthode expérimentale contre les péripatéticiens, jusqu'à Lorenzo Mascheroni (1750-1800), qui eut l'art de faire lire un poème didactique, l'*Invito a Lesbia Cidonia*, dont le sujet est la description d'un musée d'histoire naturelle. Entre ces deux poètes de la science, il ne faut oublier ni F. Redi, naturaliste de mérite et membre de l'Académie du *Cimento*, ni le pétrarquiste Eustachio Manfredi (1674-1734), qui sut se garder des mollesses arcadiques, ni Lorenzo Bellini, physiologiste et poète burlesque (la *Bucchereide*, 1699), ni Antonio Cocchi (1695-1758), professeur d'anatomie à Florence, et prosateur distingué, ni Paolo Frisi (1728-1784), mathématicien, auteur d'un éloge de Galilée, ni Lazzaro Spallanzani (1729-1799), biologiste et grand voyageur, qui eut à Pavie pour collègue Alessandro Volta. Ce champ d'activité, tout récemment ouvert, n'excitait pas moins de curiosité dans les sociétés mondaines que d'enthousiasme parmi les savants : Fr. Algarotti écrivit en 1735 le *Newtonianismo per le dame*, dédié à Fontenelle, auquel il en avait emprunté l'idée ; cet ouvrage, traduit en français, en anglais, en allemand, en russe, en portugais, valut à l'auteur les compliments de Voltaire. En Italie comme en France, la science était fort à la mode.

Le même goût d'information précise se manifesta, dès le début du XVIIIe siècle, dans les études d'histoire et de

critique littéraire : les érudits classaient les bibliothèques et les archives avec une passion d'autant plus méritoire qu'ils étaient peu capables, pour la plupart, de tirer parti par eux-mêmes des innombrables renseignements qui venaient ainsi à leur connaissance; ils se contentaient de frayer la voie à d'autres. Plus encore que Giovan Mario Crescimbeni (1663-1728) et que Gravina (1664-1718), en dépit de tout leur savoir, il convient de mentionner A. Zeno, le prédécesseur de Métastase à Vienne : ses lettres, ses notes et ses dissertations sont toujours consultées avec fruit, grâce à la sûreté de son information. Mais le véritable créateur de la méthode historique, fondée sur des documents soigneusement publiés et interprétés, est Lodovico Antonio Muratori (1672-1750), né à Vignola près de Modène. Bibliothécaire de l'Ambrosienne à Milan, de 1695 à 1700, il revint ensuite à la cour d'Este comme conservateur de la bibliothèque et des archives.

Cette figure modeste de prêtre honnête et consciencieux, qui consacra son existence entière à un travail opiniâtre, paraît presque un anachronisme en un siècle où pullulèrent les abbés galants. La correspondance de Muratori, encore incomplètement publiée, mettra en pleine lumière, en même temps que les traits de cette physionomie à la fois aimable et grave, l'extraordinaire activité qu'il déploya pour mener à bien une œuvre monumentale. Il serait beaucoup trop long d'énumérer toutes les dissertations qu'il a composées : quelques-unes portent sur les lettres anciennes, sur des questions scientifiques ou philosophiques; mais son nom reste indissolublement lié à ses travaux sur l'histoire du Moyen Age. Un différend ayant surgi en 1708, entre le pape et la maison d'Este, au sujet de la possession de la ville de Comac-

chio, Muratori explora toutes les archives qui pouvaient lui révéler des bulles, des chartes, des actes, des sentences, se référant au litige, et il en composa une série de dissertations qui parurent en deux parties (*Antichità Estensi*, 1717 et 1740), admirables de sagacité et de précision scientifique. De là lui vint peut-être l'idée de publier les chroniques et les documents de toute espèce qui devaient permettre de reconstituer l'histoire d'Italie pendant l'époque, alors dédaignée, du Moyen Age, de l'année 500 à 1500. Une société de nobles et savants milanais, la « Société Palatine, » lui assura les ressources nécessaires pour imprimer cette vaste collection en vingt-huit volumes in-folio, dont le premier parut en 1723, et le dernier un an après la mort de l'éditeur, sous le titre de *Rerum italicarum scriptores*. Tous les textes ainsi mis au jour réclamèrent les soins de nombreux collaborateurs, à la disposition desquels princes et particuliers ouvrirent libéralement leurs archives. Muratori communiquait à tous son ardeur; il fut l'âme de ces équipes de chercheurs.

Au reste, il sut faire plus que publier des textes : il les annota, les situa dans leur époque, et en indiqua l'importance. Deux œuvres considérables sortirent aussitôt de tous ces matériaux : l'une en latin, *Antiquitates italicae medii aevi* (6 vol., 1738-1743); l'autre en italien, *Annali d'Italia*, du commencement de l'ère chrétienne jusqu'à l'année 1749. Ainsi, par une patiente investigation des sources, l'histoire d'Italie se trouvait entièrement renouvelée. Certes l'œuvre de Muratori n'est pas parfaite; depuis sa publication, elle n'a pas cessé d'être complétée, enrichie, et par suite corrigée sur nombre de points. Mais qui voudrait reprocher à un savant de ne pas tout connaître d'emblée? C'est déjà beaucoup qu'il ait montré,

avec cette sûreté de coup d'œil, la voie à suivre. En ces premières années du xx[e] siècle, une réimpression des *Rerum italicarum scriptores* a été entreprise, qui sans doute en augmentera le volume dans des proportions considérables; mais le plan primitif sera scrupuleusement respecté. Il n'est pas de plus bel éloge pour un ouvrage d'érudition, après plus d'un siècle et demi.

Pendant que Muratori, à Modène, entassait documents sur documents, à Naples, Giambattista Vico (1668-1744) appliquait son génie à une conception toute différente, mais également nouvelle et féconde, de l'histoire. La recherche de l'inédit n'était pas son fait : esprit synthétique, apte à construire des systèmes, pourvu d'une riche culture littéraire, philosophique et juridique, Vico a longuement médité, dans la solitude, sur les grands problèmes que pose le spectacle du passé; il a travaillé à en découvrir la solution; il s'est appliqué à arracher leur secret aux lois qui régissent les destinées de l'humanité. La philosophie cartésienne, confinée dans l'étude du « moi » et de la pensée, lui semblait faire trop bon marché des leçons que peut donner l'histoire à ceux qui savent l'interroger, pour arriver à la connaissance de l'homme. En 1725, après divers essais partiels en latin, il fit imprimer, en italien, sa *Scienza nuova* [1], dont parut, cinq ans plus tard, une édition remaniée, définitive. Cette science nouvelle est ce que l'on a appelé depuis la philosophie de l'histoire : Vico a condensé dans ce petit livre, qui ne brille pas par l'agrément de la forme, le fruit des longues réflexions auxquelles il s'est livré sur le développement des sociétés et des peuples,

1. Le titre complet est : *Principî di una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni, per li quali si ritrovano altri principî del diritto delle genti.*

avec une force d'intuition et de généralisation surprenante. Mieux connue sur bien des points, l'histoire a démenti quelques-unes des théories de Vico; mais, à d'autres égards, on ne peut nier qu'il ait fait preuve d'une sorte de divination. Sa conception des trois périodes qui représenteraient le développement nécessaire des sociétés, l'âge des Dieux, celui des héros et enfin celui des hommes, formant un cycle complet qui recommence indéfiniment, n'a sans doute plus de partisans; mais il a le premier distingué la poésie spontanée, propre aux peuples jeunes, et la poésie d'art et d'étude, distinction dont personne ne s'était avisé au XVIe ni au XVIIe siècle, parmi tant de théoriciens de l'épopée! Dans le même ordre d'idées, il fut amené à mettre en doute la personnalité d'Homère, et à saisir la ressemblance qu'il doit y avoir entre la psychologie de l'enfance et celle de l'humanité primitive. De l'interprétation des plus anciennes légendes, il tenta de dériver une histoire critique des institutions politiques et juridiques du peuple romain à ses origines. Bien d'autres idées encore, aujourd'hui courantes, furent exprimées pour la première fois par Vico, et, il faut le dire, assez froidement accueillies par sa génération. Professeur de rhétorique à l'Université de Naples, depuis 1699 (en 1721, on lui refusa la chaire de jurisprudence), il vécut modestement, pauvrement même, au milieu de sa nombreuse famille, et obtint en 1735 les fonctions d'historiographe royal. Ce fut surtout après sa mort que l'influence de ses théories se fit sentir, et que son nom conquit une gloire qui n'a fait que grandir.

A ces deux grands précurseurs se rattachent à peu près tous les historiens et les philosophes italiens du XVIIIe siècle. On peut les classer en deux séries paral-

lèles : d'une part ceux qui se sont occupés d'histoire littéraire et de critique proprement dite, et de l'autre les juristes et les économistes.

II

La critique littéraire cesse, au XVIIIe siècle, d'être doctrinaire et aristotélicienne : elle emprunte sa méthode à l'histoire ; elle repose sur une plus large part d'observation personnelle, et dégénère parfois en une sorte d'indiscipline intellectuelle, qui donne naissance à de violentes polémiques. Les esprits se passionnent pour des questions souvent futiles ou mal posées, mais il en résulte un mouvement d'idées, un feu roulant de paradoxes, alternant avec des opinions raisonnables, qui secoue définitivement la torpeur intellectuelle où s'était longtemps oubliée l'Italie.

Parmi les représentants de l'histoire littéraire, il faut citer, à côté de Francesco Saverio Quadrio (1695-1756), dont la *Storia e ragione d'ogni poesia* était un répertoire précieux, riche en renseignements variés, Giovanni Maria Mazzuchelli (1707-1765), et Girolamo Tiraboschi (1731-1794). Le premier avait entrepris, sous le titre de *Gli Scrittori d'Italia*, un précieux dictionnaire biographique et bibliographique, dont le principal défaut était d'être conçu sur un plan beaucoup trop vaste ; il n'a pu être conduit au delà de la lettre *B*. Tiraboschi, d'abord professeur d'éloquence à Milan, puis bibliothécaire à Modène, a composé une *Storia della letteratura italiana* qui est toujours consultée avec fruit : l'auteur y a réuni dans un ordre méthodique, peut-être un peu compliqué, à la fois par siècles et par genres, tous les renseigne-

ments venus à sa connaissance touchant les œuvres les plus diverses, et jusqu'aux plus oubliées, de l'époque romaine à l'année 1700. Les appréciations de Tiraboschi sont aujourd'hui démodées ; mais il n'existe pas de tableau plus complet du mouvement littéraire dont l'Italie a été le théâtre. Parmi les innombrables érudits du temps, on peut signaler comme caractéristiques, Ireneo Affò, historien de Parme, et P. A. Serassi, biographe du Tasse.

Un intéressant essai d'histoire de la civilisation italienne, visiblement influencé par les écrits similaires de Voltaire, parut en 1773 sous ce titre : *il Risorgimento dell'Italia negli studî, nelle arti e nei costumi, dopo il mille* ; c'était l'œuvre d'un jésuite aimable, souple, mondain, et d'ailleurs doué d'un sens critique médiocre. Saverio Bettinelli, de Mantoue (1718-1808), représente assez bien l'esprit d'initiative hardie, frondeuse, mal équilibrée, qui caractérise sa génération avide de nouveautés, et dont les écarts mêmes n'ont pas été sans profit pour la formation de la conscience et du goût modernes. Il a beaucoup écrit, presque dans tous les genres : poésies, tragédies pour les collèges de son ordre, ouvrages sur les femmes et l'amour, et sur les beaux-arts. Mais, avec son histoire de la civilisation, ci-dessus mentionnée, ses ouvrages de critique littéraire sont les plus connus : son *Discorso sopra la poesia italiana* (1781), son *Saggio dell' eloquenza* (1782) et ses *Lodi del Petrarca* (1786) montrent un Bettinelli assagi, défenseur jaloux de la langue et de la littérature nationales contre les admirateurs indiscrets des gloires étrangères ; c'est à ces écrits qu'il a dû, en sa longue vieillesse, le surnom de « Nestor de la littérature italienne ».

Plus jeune, il avait fait scandale et déchaîné des tempêtes par ses *Lettere virgiliane* (1757), suivies des *Let-*

tere inglesi (1767). Dans ces lettres, que Virgile est censé écrire des Champs-Élysées aux régents de l'Arcadie, Bettinelli fait le procès des vieux auteurs italiens, sous prétexte de combattre la manie de l'imitation, et il y déploie une audace que n'arrête aucun respect, pas même pour le grand nom de Dante, sa première et principale victime : la *Divine Comédie* lui paraît pleine d'inventions barbares; c'est un chaos indéfinissable, sans goût, sans art; à peine en pourrait-on extraire quelques passages, de quoi former tout au plus cinq chants qui seraient lisibles. Pétrarque seul trouve grâce devant cet impitoyable censeur; encore eût-il réduit volontiers le *Canzoniere* d'un tiers. Reprenant et élargissant ses idées dix ans plus tard, il faisait écrire par un prétendu Anglais qu' « il n'y a pas de littérature italienne », parce que l'Italie n'a pas de centre du bon goût, comme la France et l'Angleterre. Cet esprit de dénigrement systématique, paradoxal, souleva des discussions et des polémiques très vives. Les défenseurs de Dante surgirent de toutes parts, pleins de zèle et de confiance dans la bonté de leur cause, alors même qu'ils étaient mal préparés à goûter dans sa plénitude la poésie de la *Divine Comédie*. Seul en son siècle, Vico en pénétra le sens et la beauté; Gaspare Gozzi lui-même, le spirituel auteur de la *Difesa di Dante* (1758), n'oppose à Bettinelli que des arguments peu décisifs, faute de savoir s'affranchir des préjugés classiques, alors dans toute leur force. Une part du mérite d'avoir réveillé en Italie le culte de Dante n'en revient pas moins à Bettinelli et à G. Gozzi, au moment même où Muratori montrait la voie qui devait aboutir à une reconstitution scientifique de l'histoire d'Italie au Moyen Age.

Correspondant assidu de Voltaire, Bettinelli avait

grandement subi cette influence étrangère qu'il réprouva dans sa vieillesse, et qui constitue un des faits saillants de la littérature italienne au XVIIIe sièle. Le Vénitien Francesco Algarotti (1712-1764) poussa beaucoup plus loin encore un cosmopolitisme, qui d'ailleurs n'excluait nullement chez lui l'amour profond du sol natal et l'espoir que sa patrie reprendrait sa place parmi les grandes nations d'Europe; aussi, à l'inverse de Bettinelli, Algarotti a-t-il toujours défendu les gloires de son pays. Il vécut assez longtemps en France, où il se lia avec Voltaire; en Prusse, où l'amitié de Frédéric II le retint plusieurs années, et lui valut le titre de comte; à Londres, à Pétersbourg. De partout il rapporta des impressions intéressantes, consignées surtout dans sa correspondance (*Lettres sur la Russie*, 1739), et dans plusieurs essais, sans parler de quelques imitations d'auteurs français : *il Congresso di Citera*, où il s'est amusé à décrire certains types de femmes des diverses nations d'Europe, rappelle par plus d'un côté le *Temple de Gnide* de Montesquieu. Esprit facile mais superficiel, écrivain assez élégant en français, Algarotti représente les tendances encyclopédiques de son temps : sciences, lettres, arts, musique, poésie, philosophie, philologie, rien ne lui fut étranger, mais dans aucun domaine il n'a su laisser une empreinte personnelle. Les dix-sept volumes de ses œuvres ont aujourd'hui peu de lecteurs; ses lettres en constituent certainement la partie la plus attachante, parce qu'elles permettent de replacer cette curieuse physionomie dans son époque et son milieu.

La France n'exerça pas seule alors un grand attrait sur les Italiens; ceux-ci s'informaient avec ardeur du mouvement littéraire, philosophique et politique des autres nations : G. B. Corniani publiait en 1774 un *Saggio*

sopra la letteratura alemanna, et A. Bertola composait peu après (1779) une *Idea della poesia alemanna*, dans laquelle une anthologie complétait l'exposé historique. Mais c'est l'Angleterre qui, avec la France, excitait le plus de sympathies; Algarotti en admirait les mœurs politiques, et déclarait que le pays de ses rêves aurait dû être situé sous le ciel de l'Attique et jouir de la constitution anglaise. L'Angleterre conquit presque entièrement un des esprits les plus robustes du temps, le Piémontais Giuseppe Baretti (1719-1789), autre grand voyageur : de 1751 à 1760 il habita Londres, directeur du théâtre italien, professeur, auteur d'un dictionnaire italien-anglais, et de nombreux écrits destinés à répandre parmi les Anglais une connaissance plus exacte de son pays. Car chez lui aussi le cosmopolitisme est allié à un sincère amour de la patrie, et le spectacle que lui offrait la vie d'une nation comme les Anglais lui faisait sentir plus amèrement la misère politique et morale de l'Italie. Son retour à Turin par le Portugal, l'Espagne et la France nous vaut une série de lettres, qui occupent le premier rang parmi les nombreux recueils de ce genre publiés à la même époque. En 1766, il retourna en Angleterre, d'où il ne s'éloigna plus que pour faire de courtes apparitions en France, en Flandre, en Espagne et en Italie; il mourut à Londres en 1789.

Impétueux, indépendant, doué d'une grande confiance en lui-même, Baretti est plutôt un journaliste qu'un critique proprement dit, car il ne prend pas pour base de ses appréciations un ensemble de principes cohérents, développés avec méthode; il n'a pas de doctrine positive, mais plutôt une humeur batailleuse, qui le pousse à dénoncer avec véhémence tout ce qu'il juge contraire à la vérité et au bon goût, au risque de se tromper par-

fois assez lourdement. Pendant son plus long séjour en Italie, il rédigea une feuille, intitulée *la Frusta letteraria*, dont vingt-cinq numéros parurent à Venise (octobre 1763-janvier 1765), et huit à Ancône (avril-juillet 1765), où il avait dû chercher un asile pour continuer en paix une publication qui soulevait de vives clameurs. Il signait du nom expressif d'Aristarco Scannabue.

Le journalisme littéraire n'était pas chose entièrement nouvelle en Italie. Le *Giornale dei letterati d'Italia*, dirigé de 1710 à 1718 par A. Zeno, était et resta un recueil de mémoires érudits, où la politique ne tenait aucune place. Mais l'exemple du *Spectator* d'Addison, plus encore que les *Ragguagli* de T. Boccalini, avait inspiré à Gaspare Gozzi (1713-1786) l'idée d'une publication périodique à la fois instructive et plaisante, et où la satire des mœurs n'était jamais séparée de la satire littéraire : ce fut d'abord la *Gazzetta veneta* (février 1760-janvier 1761) et l'année suivante l'*Osservatore veneto*. G. Gozzi, aimable figure de Vénitien spirituel, eut une existence difficile : sa femme, la poétesse Luisa Bergalli (en Arcadie Irminda Partenide), le ruina par son « administration pindarique » du ménage, et Gozzi n'avait que sa plume pour subvenir aux besoins de sa famille, qui comprenait cinq enfants. Malgré tant de soucis, la bonne humeur constitue l'attrait principal des dialogues, scènes, portraits, lettres et nouvelles de tout genre qu'il publia dans l'*Osservatore* ; c'est une œuvre de bon sens, et — le titre ne ment pas — de fine observation.

Le titre de « Fouet » choisi par Baretti n'est pas moins justifié : son ton est plus souvent cinglant qu'enjoué ; l'invective lui est plus familière que le sourire. Dès le premier numéro, il s'attaquait à l'Arcadie ; car c'est aux

conventions de toutes sortes, aux frivolités, aux vains artifices qu'étaient destinés ses traits les plus piquants : le retour au bon sens réaliste et à la vérité est le principe fondamental dont il s'inspire. A vrai dire, il en fait une application inégale : s'il eut par exemple le grand mérite de venger Shakespeare des dédains de Voltaire (*Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire*, 1777, en français), il n'a pas goûté Dante beaucoup mieux que Bettinelli, et cet adversaire de la convention a eu le tort de combattre et de railler la réforme réaliste de la comédie par Goldoni. Mais malgré ses défaillances et ses injustices, Baretti apparaît dans l'histoire du XVIIIe siècle comme un grand remueur d'idées et un vigoureux polémiste ; ses nombreux opuscules, tant en anglais qu'en italien, n'ont pas peu contribué à rehausser le prestige de l'Italie en Europe.

Un autre périodique, publié à Milan de 1764 à 1766, *il Caffè*, soutint des idées littéraires assez conformes à celles de Baretti, au moins dans sa campagne contre le maniérisme et le faux ; mais les collaborateurs du journal milanais étaient en majorité des philosophes, des économistes et des juristes ; ils représentent donc surtout l'autre courant de préoccupations qui se révèlent dans la prose italienne du XVIIIe siècle.

III

Contemporain de Vico, Pietro Giannone (1676-1748), issu d'une modeste famille de la Capitanate, fut un jurisconsulte que l'étude du droit conduisit à celle de l'histoire. Son œuvre capitale, la *Storia Civile del Regno di Napoli* en quatre volumes, qui lui coûta vingt ans de tra-

vail (1703-1723), présente plus d'intérêt au point de vue politique qu'elle n'a de valeur proprement historique : on y a relevé des plagiats nombreux; les faits n'y sont pas contrôlés avec exactitude; la forme est dure et souvent incorrecte. Mais la passion qui anime l'écrivain, si elle le rend peu capable d'impartialité, a l'avantage de communiquer beaucoup de vie à son œuvre. Giannone s'est proposé d'étudier le développement des institutions, de la législation et des mœurs dans le royaume de Naples, depuis l'époque romaine jusqu'à 1700, et son but principal a été de dévoiler les perpétuelles usurpations de l'Église au détriment du pouvoir civil. L'apparition de cet ouvrage courageux, dont la portée dépasse de beaucoup la valeur littéraire, souleva contre l'auteur de violentes colères, même de la part du peuple de Naples auquel on fit entendre que Giannone niait le miracle de saint Janvier. Il chercha d'abord un refuge à Vienne, où Charles VI ne lui refusa pas sa protection; en 1734, Venise, où il se rendit, ne put lui promettre un asile aussi sûr que celui dont avait joui Paolo Sarpi ; il eût été sans doute plus heureux à Genève, où il élut alors domicile, si, moins attaché aux pratiques du catholicisme, il ne s'était laissé attirer par un traître sur le territoire piémontais, sous prétexte d'y faire ses pâques : il fut emprisonné en 1736, d'abord à Miolans en Savoie, puis à Turin et à Ceva. L'abjuration à laquelle il consentit, selon les formules imposées par la curie, n'adoucit en rien son sort durant ses dernières années; il mourut dans la citadelle de Turin le 7 mars 1748.

Le mouvement philosophique français fit sentir si fortement son influence dans presque toute l'Europe, que l'on ne peut attendre une grande originalité des jurisconsultes et économistes italiens du XVIIIe siècle; il suffit

de signaler le zèle avec lequel ils ont travaillé à répandre dans leur pays les doctrines de l'Encyclopédie. Antonio Genovesi (1712-1769) occupa la chaire d'économie politique à l'Université de Naples à partir de 1754; ses *Lezioni di commercio ossia d'Economia civile*, publiées en 1765, sont le fruit de son enseignement; ses autres ouvrages, destinés à l'instruction de la jeunesse dans le domaine de la philosophie et des sciences expérimentales, ainsi que ses *Meditazioni filosofiche sulla religione e la morale* (1758), font de lui un des principaux vulgarisateurs des idées nouvelles. L'abbé Ferdinando Galiani (1728-1787), autre Napolitain, est surtout connu par l'esprit pétillant qui lui valut, malgré sa difformité, des succès si flatteurs auprès de la société parisienne : on l'a surnommé tantôt un « Arlequin avec le cerveau de Machiavel », tantôt un « Platon avec la verve et les gestes d'Arlequin ». Il aborda bien des genres, poésie, théâtre, archéologie, sans parler des fonctions diplomatiques dont il s'acquitta pendant dix ans à Paris; mais c'est par ses travaux sur le droit et l'économie politique qu'il a montré de quoi il était vraiment capable. On a de lui, dans ce domaine, en italien, le traité resté classique *Della moneta* (1750), un autre *Dei doveri dei principi neutrali verso i principi guerreggianti* (1782), et en français des *Dialogues sur le commerce des blés* (1770), sans parler d'œuvres plus légères, comme une histoire de Pulcinella et un dialogue sur les femmes. Gaetano Filangeri, de Naples encore, a composé pendant sa brève existence (1752-1788) plusieurs ouvrages juridiques, dont la *Scienza della legislazione* est le plus estimé. Francesco Mario Pagano (1748-1799), originaire de la Basilicate, élève de Genovesi à Naples, continua la tradition de Vico dans ses essais de politique et de droit cri-

minel; on a de lui également un *Discorso sull'origine e natura della poesia*. Il prit une part active à la constitution de la république parthénopéenne, et fut une des victimes de la réaction catholique. Un Sicilien, Niccola Spedalieri (1740-1795), auteur d'un traité intitulé *i Diritti dell'uomo* (1791), complète le groupe des juristes et philosophes méridionaux.

A l'extrémité opposée de l'Italie, à Milan, l'activité n'était pas moins grande. Toute une école de penseurs, qui s'honorait des noms de Pietro Verri (1728-1797) et de Cesare Beccaria (1738-1794), le célèbre auteur du traité *Dei delitti e delle pene* (1764), fut le centre d'un important mouvement de rénovation morale et sociale. Pietro Verri tourna de préférence son attention sur les problèmes d'administration et de finances, sans négliger les questions de morale proprement dite (*Meditazioni sulla felicità*, 1763; *Idee sull'indole del piacere e del dolore*, 1772). Esprit généreux et entreprenant, il eut surtout en vue la destruction des abus, et la mise en pratique immédiate de certains progrès, qui lui paraissaient de nature à relever la prospérité matérielle et morale de l'Italie. Il aimait à dire en effet qu'il ne se plaçait pas à un point de vue étroitement milanais, bien qu'il connût plus directement les besoins de sa province natale; il eut même le pressentiment de l'unité nationale, lorsqu'il écrivit, peu avant de mourir : « D'ici à quelques années, l'Italie formera une seule famille. »

De 1764 à 1766, il fut, avec son frère Alessandro et son ami C. Beccaria, l'âme d'un cercle d'hommes d'élite, qui publièrent le périodique *il Caffè*, dans le but de répandre plus largement, sous une forme attrayante, les idées qui leur tenaient le plus au cœur : le journal parla surtout de questions commerciales et agricoles, d'hygiène,

d'économie politique et domestique, de littérature aussi. Dans ce dernier domaine, le programme du *Caffè* prêtait fort à la critique, et donna lieu à de vives polémiques. Le défaut général des écrivains dont les noms viennent d'être rapidement énumérés, était la médiocrité de leur style : les uns, en raison même du cosmopolitisme de leur culture littéraire et philosophique, employaient une langue impropre, toute farcie de gallicismes; les autres, par réaction, affectaient de n'emprunter leur vocabulaire qu'aux grands écrivains florentins, et tombaient dans un maniérisme à peu près aussi déplaisant. Les collaborateurs du *Caffè* poussèrent l'horreur du pédantisme et des vaines querelles de mots jusqu'à ériger en doctrine le mépris du purisme toscan : ils mirent une sorte de coquetterie à écrire un italien francisé, qui provoqua, entre beaucoup d'autres, les justes protestations de Baretti.

Les discussions relatives à la langue italienne, déjà si vives au XVIe siècle, avaient repris de plus belle au XVIIe, à l'occasion du dictionnaire publié par l'Académie florentine de la « Crusca ». Au XVIIIe siècle, les progrès des sciences naturelles et historiques renouvelèrent à leur tour l'étude du langage, et ravivèrent les polémiques ; car les idées récemment introduites par les économistes et les philosophes ne trouvaient pas dans le vocabulaire des vieux auteurs des moyens d'expression suffisants. La querelle se serait sans doute élargie et prolongée si le fracas de la Révolution française n'avait étouffé momentanément toute autre voix; il faut pourtant citer le remarquable ouvrage de Melchiorre Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1787), où était proclamée la nécessité de mettre la langue d'accord avec les progrès de l'esprit humain. Cesarotti d'ailleurs n'y

combat pas plus vivement la tyrannie de la Crusca que les caprices de la mode : c'est à la raison et au bon goût qu'il demande de mettre un frein aux excès des novateurs, comme aux réclamations intempestives des puristes. Gian Francesco Galeani Napione, un Piémontais désireux de voir triompher la langue italienne menacée par le français, surtout dans la haute vallée du Pô, composa en 1791 un traité *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana.* Comme indice de l'intérêt que commençait à exciter l'étude des dialectes, il faut encore mentionner l'écrit de Galiani, *Del dialetto napoletano* (1779), auquel fit suite un dictionnaire napolitain, publié après la mort du « charmant abbé ».

La curiosité des Italiens s'était donc portée sur presque toutes les questions que souleva le mouvement philosophique du XVIIIe siècle ; il reste à voir dans quelle mesure et sous quelles formes ces préoccupations se font jour dans la littérature de pure imagination.

CHAPITRE II

LA LITTÉRATURE MORALE ET NATIONALE

I

Presque exactement contemporain de Métastase — plus jeune de neuf ans, — Carlo Goldoni a certains traits communs avec celui qui rendit tant d'éclat au mélodrame dégénéré : le réformateur de la comédie mourut, plus qu'octogénaire comme le « Poeta cesareo », dans une des grandes capitales de l'Europe, où il avait été appelé à soutenir les traditions de l'art italien ; sa légèreté et son insouciance naturelles, sa tendance à se contenter d'une expression aimable mais superficielle des sentiments, font encore de lui le digne représentant d'un siècle frivole, spirituel, peu disposé à prendre la vie tout à fait au sérieux. Pourtant ces ressemblances sont purement extérieures ; en réalité Goldoni fut essentiellement un observateur, amusé mais clairvoyant, de la réalité, considérée de préférence sous ses aspects familiers et populaires. Par là, il imprime à son art une tournure toute différente de l'idylle arcadique : il vise au naturel et à la vérité par les moyens les plus simples. Tel sera le premier caractère de sa

réforme. Le second résulte de ce que l'on pourrait appeler la santé morale de l'auteur : ce brave homme, incapable de passions violentes, a été fortement attaché au bien, désintéressé, loyal, décidé à être heureux en dépit de toutes les traverses. Une douleur sincère l'étreignit cependant au moins une fois, le jour où il s'éloigna de sa patrie : car rien ne put lui faire oublier « avec le doux nom de Venise », qui lui paraissait la plus belle ville du monde, « le langage et l'aimable humeur de ses habitants ».

Goldoni n'est donc pas un pur artiste, habile à ciseler des strophes brillantes dans un cristal limpide et sonore ; c'est avant tout un honnête homme, que l'on ne peut se défendre d'estimer, et qui, impropre à démasquer les vices et à manier le fouet de la satire, s'est du moins proposé de faire aimer la vertu. Il ne faut d'ailleurs pas exagérer son mérite comme réformateur de la scène comique : son bon sens, son instinct du théâtre, ses heureux dons naturels ont plus fait que sa volonté, pour l'aider à trouver le genre de pièces qu'il convenait de subtituer aux canevas grossiers et aux intrigues compliquées de la *Commedia dell'arte*. Peu d'hommes, parmi ceux qui ont laissé une œuvre durable, ont abandonné davantage au hasard des événements la direction de leur vie. Il y a chez lui un peu de l' « aventurier », dont l'Italie a produit les types accomplis, vers ce temps, avec Casanova et Cagliostro.

Né à Venise le 25 février 1707, Carlo Goldoni fut élevé par des parents indulgents et tendres qui ne découragèrent en rien son penchant pour le théâtre : enfant, il fait ses délices des marionnettes que manœuvre son père ; à huit ans il compose sa première comédie ; à Pérouse il joue un rôle de « prima donna » dans une pièce de Gigli ; et à Rimini, où il devait suivre dans un collège de domi-

nicains les cours de logique, il se sauve avec une troupe de comédiens qui se rendaient à Chioggia ; là il retrouve sa mère, qui oublie de le gronder et l'embrasse en pleurant. La profession de médecin, à laquelle son père le destinait, lui inspirant une invincible répugnance, on le dirige vers le barreau. Admis par faveur spéciale au collège Ghislieri, à Pavie, il y prend goût au jeu et au plaisir plus qu'au travail — il avait dix-sept ans, — et finit par se faire mettre à la porte pour une satire un peu vive sur les dames de la ville. Ses études juridiques n'étaient pas terminées, mais en revanche il avait lu beaucoup de pièces, tant anciennes que modernes ; la *Mandragore* de Machiavel l'avait particulièrement frappé. Coadjuteur du chancelier criminel à Feltre, le théâtre continue à l'occuper plus que le droit ; lorsque son père meurt (1731), sa mère le décide à prendre enfin le grade de docteur à Padoue, pour venir s'installer près d'elle, et exercer à Venise la lucrative profession d'avocat. Mais les clients n'arrivent pas, et diverses intrigues obligent Goldoni à s'éloigner de la lagune : de Padoue à Milan, à Parme, à Vérone et encore à Venise, le jeune écervelé a mille aventures, au milieu desquelles il compose divers mélodrames, tragi-comédies et tragédies ; parmi celles-ci un *Bélisaire* (1734) obtint quelque succès ; dans un genre plus modeste, des intermèdes comiques agrémentés de musique, il annonce ce goût d'observation, ce réalisme aimable qui feront son originalité (*il Gondoliere veneziano* en 1733 ; *la Pupilla*, 1734 ; *la Birba*, 1735).

En 1736, Goldoni aborde la grande comédie, en cinq actes et en vers, avec un *Don Giovanni Tenorio* médiocre, où le célèbre héros espagnol est ramené aux proportions d'un mauvais sujet vulgaire ; la suppression de toute bouffonnerie et de toute intervention surnaturelle, à l'exception

du coup de foudre final — il n'y a plus ni Sganarelle, ni statue du Commandeur, — est une curieuse indication des tendances rationalistes de l'auteur. Peu pressé de faire un pas décisif dans la voie de la bonne comédie, il compose encore quelques œuvres insignifiantes pour une troupe d'acteurs qu'il suit de ville en ville ; il arrive ainsi à Gênes, et là cet aimable étourdi s'éprend de la charmante Nicoletta Connio qu'il épouse aussitôt, et qui devait être la joie de sa longue vie. De retour à Venise, il compose un canevas de comédie improvisée, dont un rôle cependant était entièrement rédigé, *Momolo cortesan*[1] (1738), qui passe pour sa première comédie de caractère ; les personnages en sont en effet empruntés à la vie vénitienne, et le protagoniste est une silhouette finement dessinée. Cependant Goldoni s'y était inspiré principalement des aptitudes de ses interprètes ; il ne rompait pas avec l'improvisation, et les mêmes interlocuteurs reparaissaient encore dans une autre comédie, *il Prodigo* (1739), où plus d'une concession était faite au goût du public. Le rôle de Rosaura, dans la *Donna di garbo*[2] (1742), était taillé encore à la mesure d'une actrice dont il s'agissait de faire valoir le talent souple et varié ; la pièce est amusante, mais le caractère principal a plus de brillant que de vraisemblance. Ce n'est pas encore la comédie observée, à laquelle Goldoni devait s'élever plus tard.

Investi quelque temps des fonctions de consul de Gênes à Venise, il n'en recueillit que des déboires ; il se vit privé du plus clair de ses revenus quand la guerre éclata

1. Goldoni a traduit le mot vénitien *cortesan*, en italien par *uomo di mondo* et en français par *homme accompli* ; c'est un type de « galant homme », d'ailleurs parfaitement égoïste et imprévoyant.

2. « La brave femme », a traduit Goldoni ; mais nous dirions plutôt : la femme adroite et même rusée.

en Lombardie, et fut tout heureux, à Rimini, de composer quelques cantates pour les divertissements de la garnison autrichienne; puis, sous prétexte de voir, en passant, la Toscane — il se rendait à Gênes, — il se fixa pour trois ans à Pise (1744-1747), où il exerça sa profession d'avocat avec honneur et profit : c'est ainsi que jadis son père, allant à Rome pour quelques semaines, y était resté quatre ans et en était revenu médecin. Les occupations de l' « Avocat vénitien » [1], très recherché par les plaideurs pisans, ne le détournaient pas tout à fait du théâtre : aux sollicitations pressantes de ses amis, les comédiens de Venise, il répondait par des canevas, le *Valet de deux maîtres* ou le *Fils d'Arlequin perdu et retrouvé*. Enfin en 1747, un acteur, de passage à Livourne avec sa troupe, vint lui demander une pièce; il ne résista pas à la tentation. L'auteur et les interprètes se plurent; un pacte fut conclu, et Goldoni, laissant là le barreau et ses clients, revint à Venise, fournisseur attitré de la troupe Medebac. Sa voie est définitivement trouvée; il ne s'en écartera plus; mais il a quarante ans sonnés.

De 1748 à 1762, Goldoni déploya une activité prodigieuse. Parmi ses innombrables comédies, plusieurs certes se ressentent d'une hâte excessive, mais presque toutes sont gaies et spirituelles; beaucoup sont excellentes. Ne réussit-il pas à tenir la folle gageure de donner en une seule saison (1749-1750) seize œuvres nouvelles en trois actes? Aucun genre ne lui est étranger, depuis la farce populaire jusqu'à la comédie larmoyante ou romanesque. Cependant ce théâtre, à n'en considérer que les parties vraiment originales, se distingue par deux traits dominants : la moralité et le naturel.

1. C'est le titre d'une comédie que Goldoni composa plus tard.

Les préoccupations morales y éclatent dès le retour de Goldoni à Venise, avec la *Putta onorata*, et la *Buona moglie*, qui en est la suite ; il traite aussitôt la question délicate de la désunion qui se glissait dans les ménages à la faveur de la mode choquante des sigisbées, dans l'*Uomo prudente*, la *Famiglia dell' antiquario*, *il Cavaliere e la dama*, et un peu plus tard (1753) la *Dama prudente*. Au reste, rien qu'à commenter les titres des comédies de Goldoni, on composerait tout un cours de morale familière : ce ne sont que « bonnes familles », « tendres mères », « femmes sages », « filles obéissantes », « vrais amis », etc. Tout cela est un peu anodin. Goldoni, trop optimiste, ne paraît pas s'apercevoir que pour le moraliste véritable, comme pour le psychologue et le médecin, la maladie est plus instructive que la santé; de là, dans la satire des mœurs de son temps, une discrétion qui va jusqu'à la timidité. Cet enseignement positif et direct a encore un autre inconvénient : il ne peut s'exprimer que sous forme de sermons plus ou moins adroitement incorporés dans le dialogue. Mais tel est l'enjouement et la belle humeur de cet aimable prédicateur, qu'il réussit à écrire des comédies morales fort divertissantes.

En règle générale, ses bourgeois ont plus de cœur et de bon sens que ses nobles — témoin le marchand Anselmo dans *il Cavaliere e la dama*, — et le peuple en a plus que la bourgeoisie — voir le cafetier Ridolfo dans la *Bottega del Caffè*. Goldoni d'ailleurs s'attaque moins aux nobles corrompus, prodigues et décavés, qu'aux bourgeois enrichis, véritables singes des vices de la noblesse — qu'on relise la *Casa nova*. Il n'a certes aucune illusion sur l'étroitesse des idées et sur les travers de la petite bourgeoisie, non plus que sur l'igno-

rance et les préjugés des gens du peuple, mais il en sourit et s'en amuse sans aucune amertume : c'est de ce côté que vont toutes ses sympathies, car il sait que les manières bourrues des uns cachent un excellent cœur, et que les autres sont foncièrement honnêtes. Il y a donc une sorte d'instinct démocratique chez cet enfant de Venise, qui ne s'est pas lassé d'observer de près la vie des pêcheurs et des gondoliers de sa lagune; quelques-unes de ses pièces, *il Campiello*, *le Barufe ciosote*[1], n'ont d'autre objet que de présenter une image fidèle des querelles, des dépits, des rivalités, des brouilles et des réconciliations qui constituent les grands événements de ces existences modestes, d'où la turbulence n'exclut ni la naïveté, ni la bonté.

Ce réalisme du fond a pour corollaire une grande simplicité de forme. La vie de tous les jours est beaucoup moins compliquée que les savantes combinaisons des dramaturges. Goldoni renonça donc aux intrigues multiples et romanesques, et tendit constamment au naturel et à la clarté. De la comédie improvisée il ne conserve que le mouvement alerte et la succession rapide des scènes, avec un dialogue vif et pétillant; quant à l'action, elle est le plus souvent fondée sur le développement spontané des caractères, comme dans *Un curioso accidente*, dans la spirituelle *Locandiera* ou dans l'excellente comédie des *Rusteghi*[2]; parfois même la pièce se réduit à une succession de tableaux où s'agitent quelques figures typiques : c'est le cas des deux comédies populaires déjà citées, et de la *Bottega del Caffè*, célèbre par le rôle de don Marzio, le bavard, le médisant dangereux,

1. En italien *Baruffe chioggiotte*, les querelles de Chioggia. — *Campiello*, à Venise, est le nom des petites places où s'entre-croisent plusieurs ruelles.
2. En italien *Rustici*, les rustres.

plus inconsidéré que méchant. Les pièces en vénitien sont les plus savoureuses, car le dialogue italien de Goldoni manque en général de propriété : en patois, il se sentait plus à l'aise pour concentrer tout l'intérêt sur la peinture du milieu et des caractères.

Malheureusement il dut faire plus d'une concession au goût du public, avec la *Sposa persiana*, *Ircana a Julfa*, etc.; car la réforme de Goldoni soulevait beaucoup de résistances : il eut des ennemis et des rivaux, comme l'abbé Pietro Chiari (1711-1785), fécond auteur de contes et de romans, successeur de Goldoni, quand celui-ci quitta le théâtre Sant' Angelo pour celui de San Luca, et surtout Carlo Gozzi (1720-1806), frère cadet de Gaspare. Ce curieux personnage, après avoir cherché fortune dans les armées en Dalmatie, devint à Venise le défenseur acharné de toutes les traditions sacro-saintes que l'esprit novateur du siècle commençait à menacer. Au moment où les polémiques étaient le plus vives entre les partisans de Goldoni et ceux de Chiari, il entra en lice, se prononça également contre les deux rivaux, et répandit sur eux en abondance les flots de sa verve sarcastique. Il lui semblait que l'œuvre de Goldoni portait atteinte, dans la *Commedia dell' arte*, à une gloire nationale, et pour mieux montrer l'inutilité d'une réforme fondée sur l'observation de la réalité, il fit la gageure d'attirer la foule avec les sujets les plus puérils et les plus fantastiques. Ainsi naquirent, de 1761 à 1765, les dix *fiabe* de Carlo Gozzi, contes de fées où le merveilleux des nouvelles orientales ou des fables enfantines s'allie capricieusement aux *lazzi* des masques de la « commedia dell' arte », et à quelques scènes de satire contemporaine. Le succès en fut éclatant; il se prolongea même jusqu'en plein XIXe siècle en Allemagne, où ce

mélange de fantaisie et de vulgarité, assaisonné d'ironie, passa pour une grande nouveauté. En Italie au contraire, la faiblesse de la composition et la médiocrité du style condamnèrent très vite à l'oubli les « fiabe » de Gozzi. Ce ne fut qu'un feu d'artifice.

Rebuté par la ténacité des oppositions qu'il rencontra, très affecté par l'ingratitude du public, qu'il se flattait d'avoir mieux conquis, Goldoni quitta la partie : il n'avait pas le tempérament d'un lutteur. L'invitation qu'il reçut de se rendre à Paris, pour y fournir des pièces aux comédiens italiens, le décida, en avril 1762, à s'éloigner de Venise, non sans un serrement de cœur, mais avec l'intention d'y revenir bientôt : il ne devait plus la revoir. Ce n'est pas qu'à Paris il eût trouvé de grandes satisfactions : là fleurissait encore la comédie improvisée, et Goldoni dut, de gré ou de force, composer des canevas à l'ancienne mode. De cette période de son activité datent d'aimables fantaisies, comme la trilogie de Zélinde et Lindor, et surtout l'*Éventail* (1763), le prototype de la comédie d'intrigue telle qu'elle a été cultivée en France de Beaumarchais à M. Victorien Sardou ; mais il y avait là plus d'imagination et d'adresse que d'observation véritable. La médiocrité des comédiens, et leur mauvaise volonté en face des innovations, le découragèrent vite : il allait quitter Paris, lorsqu'il fut choisi pour enseigner l'italien aux princesses de la maison royale, et à quelque temps de là une pension annuelle le mit à l'abri du besoin. Goldoni put alors revenir au théâtre. Il osa faire jouer à la Comédie-Française, en 1771, le *Bourru bienfaisant*, qui y obtint un succès des plus flatteurs ; le caractère du protagoniste n'était pas nouveau dans le répertoire de l'auteur (*la Casa nova*, *i Rusteghi*, etc.) ; mais le public parisien fut séduit par la gaieté, le naturel et la

simplicité qui étaient la marque de cet heureux tempérament d'artiste. Une nouvelle tentative en français, l'*Avare fastueux*, reçut un moins bon accueil : il ne suffit pas d'une antithèse pour créer un personnage.

Au reste, ce n'est pas dans la comédie de caractère proprement dite que Goldoni a vraiment excellé : on lui fait tort en le mettant en parallèle, sous ce rapport, avec Molière. Sa faute a été d'appeler lui-même cette comparaison; car il vaut mieux que les jugements plus ou moins dédaigneux qu'elle a provoqués. En réalité le talent du comique italien est d'une tout autre espèce : ce sont les aspects extérieurs de la vie qui l'ont frappé, et il les a rendus avec une verve, une fraîcheur de coloris, une finesse de touche, qui en font un peintre de mœurs inimitable, au moins lorsqu'il s'agit des mœurs populaires, et surtout vénitiennes. Il pénètre moins profondément dans les âmes; ses héros manquent de complexité (voir son *Menteur*, ses *Amoureux*); son art n'a rien de concentré, et n'invite guère à la méditation. L'impression qu'on en reçoit est plutôt celle de la joie et de la facilité : cette abondance et cette belle humeur, ce bon sens et cette robuste santé morale ont bien aussi leur prix. Goldoni n'est pas Molière; mais il est quelque chose que Molière n'a pas été non plus.

Aux approches de la Révolution, Goldoni, qui ne soupçonna pas la gravité du mouvement, composa en français ses Mémoires (1787), dont la lecture est encore plus nécessaire peut-être que celle de son théâtre pour apprécier cette charmante et heureuse nature. Peu après, il connut la misère; car la pension qu'il touchait sur la cassette royale fut supprimée par la Convention.

Le 7 février 1793, Marie-Joseph Chénier en obtint le rétablissement : Goldoni était mort la veille.

II

L'auteur de la *Putta onorata*, de la *Casa Nova*, du *Bourru bienfaisant*, avait été moraliste par instinct et à force d'honnêteté native, plutôt que par réflexion. Avec Giuseppe Parini (1729-1799), la nouvelle orientation de la littérature devient plus nette, plus consciente : le poète des *Odes* ne se contente plus d'aimer et de faire aimer une vertu tempérée et indulgente; pour lui l'art doit servir à l'éducation; il n'admet pas que le plaisir littéraire soit séparé du profit moral. Aussi travaille-t-il, avec les moyens dont il dispose, à préparer des progrès positifs dans la vie publique et privée de ses contemporains : les questions d'hygiène ne lui paraissent pas moins dignes de son attention que les problèmes plus relevés de l'éducation ou de l'administration de la justice. Le poète du *Giorno* ne s'inspire plus de la réalité pour en faire ressortir les aspects aimables et encourageants, mais bien pour dénoncer l'abaissement profond des mœurs, avec une ironie où l'on sent frémir une indignation mal contenue.

Parini est le seul poète de ce temps sur l'œuvre duquel il y ait à s'arrêter, en dehors d'Alfieri. On peut rappeler le nom du Niçois Gian Carlo Passeroni (1713-1803), écrivain infatigable, auteur d'un singulier poème en cent un chants et 11 097 octaves, intitulé *Cicerone* (1755), plein de longues parenthèses, tantôt satiriques ou simplement plaisantes, tantôt didactiques et morales; il fut lié d'amitié avec Parini, et certaines de ses digressions annoncent l'inspiration, sinon le mérite poétique du *Giorno*. Les autres rimeurs importent peu; car au milieu

de la phalange arcadique des imitateurs de Métastase et d'Horace, Parini se dresse brusquement, par un effort tout personnel et solitaire, par la hauteur de sa pensée.

Son éducation et sa conception de la poésie font de lui un classique; des liens étroits rattachent ses débuts à l'Arcadie. Étranger au cosmopolitisme alors en vogue, il est purement italien; et pour la première fois, depuis des siècles, le culte sévère de la forme va servir à mettre en valeur une personnalité forte, un tempérament d'artiste véritable, une pensée moderne. Il était né le 22 mai 1729 à Bosisio, petit village de la Brianza, non loin de Lecco, près du lac de Pusiano qu'il a chanté sous son nom latin d'Eupilis. Enfant du peuple, villageois, montagnard, Parini, qui fut élevé à Milan dès l'âge de neuf ans, garda de ses origines, avec une certaine franchise un peu rude, un vif amour de la nature; sa pensée se reporta toujours avec reconnaissance vers l'atmosphère fortifiante et pure, même au moral, qu'il avait respirée dans son enfance : il célébra la « Vie rustique », la « Salubrité de l'air[1] », et partit en guerre contre la corruption d'une noblesse efféminée, dont l'égoïsme révolta son honnêteté native. Ce n'est pas que, sous le rapport de la moralité, Parini lui-même fût sans reproche : engagé dans l'Église sans aucune vocation, tandis qu'il aspirait de toutes les forces de sa nature aimante aux joies paisibles de la famille, ce fut un grand admirateur de la beauté féminine. Il en a subi fortement le charme, et en a détaillé parfois les attraits avec une complaisance qui chagrine des lecteurs rigoristes. La vérité est que les faiblesses de Parini ne procèdent pas d'une conscience pervertie; ses confidences les moins réservées

1. Ce sont les titres des deux premières odes de Parini.

ne tombent jamais dans la polissonnerie, et n'altèrent en rien l'impression de rectitude que laisse son œuvre comme sa vie : époux et père, il eût été irréprochable. Ses premiers vers, publiés en 1752 sous le pseudonyme transparent de « Ripano Eupilino », renferment quelques plaisanteries un peu crues; mais bientôt après, admis à l'Académie des « Trasformati », où se réunissait l'élite intellectuelle de Milan, il s'affine, et compose, à partir de 1757, une vingtaine d'odes (la dernière est de 1795) qui comptent parmi les plus belles de la poésie italienne moderne.

Pour la forme, il n'innove guère : reprenant la tradition de B. Tasso et de Chiabrera, il s'applique à reproduire l'harmonie et le rythme de l'ode horatienne. Il écrit relativement peu, et ne se hâte pas de publier ses essais, car il est difficile pour lui-même et vise à la perfection : c'est un puriste — mais un adversaire de l'affectation toscane — et un artiste : par la seule force de son style et de sa versification, il réussit à donner une sévérité toute nouvelle aux mètres légers qu'il reçoit de ses prédécesseurs. Mais c'est par les qualités du fond, par une inspiration morale et sociale élevée, parfois hardie, que l'ode de Parini rompt surtout avec les traditions en honneur jusqu'à lui. Il trace tout un programme d'éducation dans la belle ode dédiée à l'un de ses élèves convalescent (*l'Educazione*, 1764); intervenant dans les débats alors engagés entre juristes, sur les droits de la société dans la répression des crimes, il fait entendre la voix de la charité chrétienne et de la pitié humaine, en faveur de ceux que les suggestions de la misère conduisent devant les tribunaux (*il Bisogno*, 1765); il s'élève contre les traitements barbares au prix desquels on peuplait les théâtres de virtuoses, pour les plaisirs d'un

public oisif et corrompu (*la Musica*, 1770); les bienfaits du vaccin lui inspirent une pièce éloquente (*l'Innesto del vaiuolo*, 1765), et les déplorables conditions d'hygiène où vivait le peuple de Milan, au milieu d'exhalaisons méphitiques, provoquent ses protestations indignées, en des termes dont le réalisme dut faire frémir plus d'un berger d'Arcadie (*la Salubrità dell'aria*, 1758); plus tard, la mode venue de France de porter, autour du cou largement découvert, un ruban rouge rappelant le supplice de la guillotine, lui fournit l'occasion de développer cette idée que la décadence des mœurs s'insinue peu à peu dans les âmes, à la faveur d'usages inoffensifs en apparence, mais que réprouvent le bon goût et la décence (*Sul vestire « alla ghigliottina »*, 1795).

Dans ces odes se reconnaissent le philosophe et le philanthrophe. Le poète pur apparaît dans les pièces où il célèbre la beauté d'une Cecilia Tron (*il Pericolo*, 1787) ou d'une Maria di Castelbarco (*il Messaggio*, 1793), et dans celles où il définit la conception très haute qu'il a de la poésie (*la Recita dei versi*, 1783; *Alla Musa*, 1795), tandis que la noblesse et la fierté de son caractère, épris par-dessus tout de vérité et d'indépendance, éclatent dans l'*Impostura* (1761) et surtout dans la *Caduta* (1785). Par un phénomène peu commun, et qui complète l'opposition entre Parini, ciseleur infatigable de strophes patiemment limées, et un Métastase dont la veine si riche s'épuisa vite, les odes les plus parfaites du poète milanais sont celles de sa vieillesse, la *Caduta* et les trois dernières : *il Messaggio*, *Sul vestire alla ghigliottina* et *Alla Musa*.

Ordonné prêtre en 1754, Parini entra presque aussitôt en qualité de précepteur dans la famille Serbelloni; il s'en fit exclure huit ans plus tard pour avoir pris trop vivement la défense d'une jeune fille de condition roturière,

que la duchesse avait souffletée devant lui. Il connut alors des jours sombres et vécut assez péniblement jusqu'au moment où le comte de Firmian, ministre de Marie-Thérèse, lui confia les fonctions de rédacteur de la *Gazzetta di Milano*. A partir de 1773, il enseigna les « Principes généraux des belles-lettres et des arts » au gymnase de Brera, où il eut son logement peu après ; en 1791, vint s'ajouter à ses autres titres celui de surintendant des écoles. La faveur des puissants personnages qui lui assurèrent l' « otium cum dignitate » était la juste récompense du beau poème, *il Giorno*, dont les deux premières parties, publiées en 1763 (*il Mattino*) et 1765 (*il Mezzogiorno*), le mirent hors de pair.

Sa qualité de prêtre avait permis à l'enfant du peuple qu'était Parini de fréquenter, comme précepteur, diverses maisons de l'aristocratie ; et c'est ainsi qu'il put observer de très près la noblesse de son siècle, aussi pleine de morgue que jamais, mais énervée, corrompue, abâtardie, incapable de toute passion forte, même mauvaise : l'âge héroïque de la noblesse, avec ses grandes vertus et ses grands crimes, n'était plus qu'un très lointain souvenir. Parini a percé à jour le vide de ces existences prétentieuses, la médiocrité des préoccupations qui suffisaient à ces intelligences bornées, à ces cœurs rétrécis. Tant de nullité pompeuse lui parut à la fois ridicule et méprisable, et l'idée lui vint de mettre ces fantoches en caricature ; mais le rire fit bientôt place à l'indignation, chez cet homme simple, épris d'idéal et de progrès : au badinage aimable du cadre qu'il a choisi, se mêle constamment une ironie amère et cinglante.

Parini feint de composer un poème didactique : il enseigne à un jeune seigneur l'art d'être le modèle accompli de toutes les élégances. Dans ce but, il le

prend à son lever, très tard, lorsque ouvriers et paysans sont depuis de longues heures à l'ouvrage, et le suit pas à pas, à travers tous les frivoles passe-temps de la matinée, de l'après-midi et de la soirée. L'œuvre, écrite en hendécasyllabes non rimés, suivant l'usage constant de la poésie didactique, devait être primitivement divisée en trois parties. La longueur du *Mezzogiorno* engagea l'auteur à en faire passer quelques épisodes dans la suite, qui se dédoubla : à la *Sera* annoncée se substituèrent *il Vespro* et *la Notte*; mais ces deux parties, auxquelles Parini travailla sans cesse, restèrent inachevées, et ne furent publiées qu'après sa mort.

D'un bout à l'autre du poème règne une ironie tantôt légère, tantôt âpre et frémissante, qui fait du *Giorno* un mélange rare et charmant de plusieurs genres et de plusieurs tons : l'intention est satirique, le style côtoie constamment la poésie héroï-comique, et la fiction est didactique. Il est vrai que cette fiction, mieux soutenue dans le *Matin*, perd de son importance dans la suite : les morceaux descriptifs et les tableaux de mœurs, en se multipliant, font peu à peu oublier le point de départ. Car l'écueil du genre était la monotonie : tout le piquant de cet enseignement à rebours consistant dans sa nouveauté, l'effet ne pouvait que s'affaiblir à la longue; il fallait varier le sujet, et Parini y a fort adroitement réussi. Ici ce sont des apologues ingénieux, comme celui d'Amour et d'Hymen, qui se partagent le monde — à l'un le jour, à l'autre la nuit — et vivent étrangers l'un à l'autre, d'où l'usage du sigisbée agréé par le mari; plus loin c'est l'apologue du Plaisir, envoyé par les dieux sur la terre pour séparer les hommes, jusqu'alors égaux, en deux classes : le vulgaire, insensible et grossier, et la noblesse raffinée et voluptueuse; là, ce sont des épisodes

d'un comique amer, comme celui de la petite chienne « Cuccia », d'amusants fantoches, notamment le mari complaisant, d'ailleurs un peu chargé, ou des scènes à plusieurs personnages, depuis le défilé des maîtres de danse, de violon, de chant et de français, jusqu'aux propos échangés à un dîner aristocratique, autour des tables de jeux, en visite, ou au « Corso ». Le cadre du poème s'élargit donc progressivement, et les silhouettes, isolées au début, font place à toute la vie de société telle qu'on pouvait l'observer à Milan.

Au milieu de tant de personnages finement esquissés, le héros lui-même n'a pas une physionomie bien nette, et l'on serait tenté d'en faire un reproche à Parini; mais il n'était pas mauvais que son jeune seigneur fût un type très général et par conséquent impersonnel. Ce parti, qui serait fâcheux si l'auteur avait voulu mêler à la satire un intérêt dramatique, se justifie par une considération fort simple : ce petit-maître, parfaite image de la nullité de ses pareils, n'a-t-il pas pour caractère principal de n'en avoir aucun? Aussi bien que ses cheveux cachent leur couleur naturelle sous une perruque poudrée, ses propos et ses actions sont un pur reflet de la mode : il n'existe pas, c'est une ombre insaisissable, non un homme. Le mépris qu'il inspire à Parini, avec tous ceux de son monde, n'éclate pas seulement dans le contraste prolongé, poussé jusqu'à la parodie, entre le vide de ces existences conventionnelles et les grands airs dont elles conservaient jalousement la tradition; il faut voir avec quelle véhémence le poète évoque, au fond de son tableau, l'image du peuple, laborieux et affamé, que renverse et écrase le lourd carrosse où le jeune efféminé, affalé sur des coussins moelleux, se fait porter auprès de la dame dont il est le sigisbée!

Des passages comme ceux-là amènent naturellement à regarder Parini comme un précurseur de la Révolution : une satire aussi sanglante de cette noblesse déchue n'est-elle pas, dans le *Giorno* comme chez Beaumarchais, le prélude d'une dépossession définitive, qui devait profiter à la bourgeoisie, plus saine, et au peuple opprimé? Certes Parini a eu d'instinct, peut-on dire, des sentiments démocratiques, et c'est eux qui lui ont inspiré certaines pages enflammées de son poème; mais ni son éducation, ni son genre de vie n'avaient fait de lui un révolutionnaire; il était avant tout pacifique, et servit loyalement le gouvernement paternel de Marie-Thérèse. Les autorités autrichiennes lui surent gré d'avoir sévèrement admonesté une aristocratie dégénérée : on espérait que cette leçon l'amènerait à résipiscence, et peut-être Parini a-t-il cru de bonne foi que son poème aiderait la noblesse à secouer sa torpeur. S'il en fut ainsi, son aventure serait un bel exemple de ce qu'il y a d'inconscient dans la création des chefs-d'œuvre : la portée réelle du *Giorno* dépasserait de beaucoup les intentions de l'auteur.

Lorsque la Révolution française franchit les Alpes, Parini ne résista pas au grand souffle de liberté qui partout balayait les anciens régimes : malgré ses soixante-sept ans et ses infirmités, il salua avec enthousiasme l'entrée des armées républicaines à Milan (1796), et fut appelé à siéger dans la municipalité. Les intempérances de la démagogie ne tardèrent pas à dissiper beaucoup de ses illusions, et il mourut le 15 août 1799, partagé, comme la plupart de ses compatriotes libéraux, entre deux sentiments contraires : sa dernière poésie, écrite, dit-on, le matin même de sa mort, est à la fois une imprécation contre la tyrannie jacobine et un sévère avertissement aux Autrichiens, rentrés depuis le mois

d'avril à Milan, dont il redoutait les excès réactionnaires.

Parini ne se dégage donc pas tout à fait des idées de sa génération : il n'a pas entrevu l'affranchissement national de l'Italie, et s'est contenté de caresser un certain idéal de progrès moral, en relevant avec force les injustices et les hontes de la société qu'il eut sous les yeux de 1760 à 1780 environ. Mais le tourbillon révolutionnaire rendit à peu près inutile la satire généreuse du *Giorno*; par suite l'influence immédiate de son œuvre fut mince. Artiste consciencieux et exigeant pour lui-même, poète d'étude autant que de sincérité, il a eu le tort d'immobiliser presque toute son activité au profit d'un sujet qui devait être démodé très vite : il ne pouvait lui plaire, après 1789, de manier plus longtemps l'ironie aux dépens de victimes irrémissiblement condamnées; et le *Giorno* resta inachevé. Ainsi ce noble tempérament de poète, de moraliste, de satirique spirituel et pénétrant, passionné à l'occasion, n'a pas suffisamment élargi le champ de son observation, et en fin de compte on peut dire qu'il n'a pas rempli tout son mérite.

III

La réflexion exactement contraire s'applique à Vittorio Alfieri, dont la gloire et l'influence ont dépassé de beaucoup la valeur réelle de son œuvre, et même de son caractère. Celui-ci était né d'une noble famille piémontaise dans la petite ville d'Asti, le 17 janvier 1749. Il a laissé de sa vie un récit qui, à défaut d'une véracité entière, constitue un document psychologique de pre-

mier ordre. Il n'avait guère qu'un an quand son père mourut; sa mère se remaria, et dès son enfance, qui fut maladive et peu entourée de tendresse, il laissa pressentir un tempérament passionné, sujet à l'emportement. Huit ans d'internat et d' « inéducation » à l'Académie de Turin (1758-1766) firent de lui un fringant porte-enseigne, qui, dès les premiers mois, se dégoûta du métier militaire. La mode était alors de voyager : il parcourut donc une première fois l'Italie, la France, l'Angleterre, la Hollande (1766-68), puis, après un court arrêt à Turin, l'Allemagne, le Danemark, la Suède, la Russie, la Prusse, l'Angleterre, la France, l'Espagne et le Portugal (1769-1772). Mal préparé à visiter ces divers pays, il les traversa, dit-il lui-même, « en vandale », poussé par une sorte de fièvre de mouvement, attentif surtout au nombre de lieues qu'il faisait chaque jour, ou, lorsqu'il s'arrêtait quelque part, tout entier à ses aventures amoureuses : il en eut de tragi-comiques en Angleterre, et de vulgaires en Espagne. Rentré à Turin assez mal en point, il y mena pendant trois ans encore une existence peu glorieuse, engagé dans une liaison dont il rougissait, jusqu'au jour où une force irrésistible, s'étant emparée de lui, lui dicta, presque sans qu'il y prît garde, sa première ébauche de tragédie, *Cleopatra* (1775) ; il était sauvé.

Alfieri a quelque peu dramatisé l'histoire de sa rédemption morale par la poésie. Le fait est qu'il ne rompit pas aussi héroïquement qu'il l'a dit avec toutes ses habitudes, et que ses facultés poétiques s'étaient déjà manifestées à plusieurs reprises ; mais ni lui ni ses maîtres n'avaient songé à les cultiver. La justice qu'on doit lui rendre, c'est que, du jour où il eut conscience de sa vocation et résolut de doter l'Italie du théâtre tragique qui

lui manquait, il n'épargna rien, ne recula devant aucune étude, si pénible qu'elle dût lui paraître, pour rattraper le temps perdu. Le premier pas à faire, et peut-être le plus difficile pour lui, était de se rendre maître de la langue italienne, qu'il savait peu et mal, étant Piémontais, élevé à l'Académie de Turin avec de jeunes étrangers, vivant au milieu d'une société où le français était parlé couramment; en outre il venait de passer près de cinq ans hors d'Italie. Aussi un de ses premiers essais littéraires avait-il été une *Esquisse du jugement universel* (1773) où il s'inspirait du style de Voltaire. Pour réagir contre le gallicisme dont il était saturé, il dut faire des séjours répétés en Toscane, particulièrement à Sienne, se pénétra de la langue des classiques, prosateurs et poètes, de Dante au Tasse; parmi ses contemporains, il apprécia surtout Cesarotti; il parvint ainsi à se composer un style un peu factice et heurté, trop archaïque et parfois impropre, mais auquel il est impossible de contester la vigueur et la noblesse.

Les premiers sujets qu'il traita, après *Cléopâtre*, étaient encore d'inspiration française : *Filippo* dérivait du *Don Carlos*, « nouvelle historique » de Saint-Réal; *Polinice* était tiré des *Frères ennemis* de Racine. Dans la suite, Alfieri, rougissant de cette dépendance, affecta de s'en affranchir entièrement — c'est-à-dire qu'il prit certaines précautions pour la dissimuler; mais la critique la plus récente ne s'y est pas laissé prendre. D'ailleurs Alfieri reconnaissait qu'il avait introduit au théâtre peu de sujets nouveaux, une demi-douzaine sur dix-neuf; mais il aimait à dire que, si l'invention véritable réside dans le renouvellement d'une matière déjà traitée, personne n'avait peut-être plus inventé que lui. Il faut s'arrêter un instant sur cette question du choix des sujets,

fort instructive au point de vue de la conception qu'un poète dramatique a de son art.

Les caractères auxquels Alfieri reconnaissait qu'un événement était *tragediabile* sont la grandeur et la force des passions en jeu, le conflit qui en résulte, et la victoire de la volonté, de l'énergie individuelle affranchie de toute contrainte. Une conspiration par exemple n'a pas, à ses yeux, un intérêt tragique de premier ordre, parce que, « les conjurés étant les ennemis naturels du tyran », leur acte ne provoque dans leur âme aucune lutte de sentiments contraires ; pour la même raison, la mort de Marie Stuart, victime d'une rivale implacable, est la conséquence nécessaire de la haine d'Élisabeth. Saül lui-même, ce roi vaincu, paraissait au poète « un des personnages les moins tragiques » qu'il eût créés, et Brutus apprenant qu'il est le fils de César le jour même où il s'apprête à le tuer, laisse quelque chose à désirer sous le rapport de l'émotion tragique ; car l'amour filial ne peut s'éveiller assez brusquement dans son cœur, pour y balancer son horreur invétérée de la tyrannie. Junius Brutus condamnant ses fils, Virginius frappant sa fille, ou Oreste sa mère, voilà les sujets qui possédaient au plus haut point le caractère tragique. Encore faut-il que les personnages aient cette noblesse que confère seule l'antiquité : toutes les horreurs amassées dans *Don Garzia*, « un frère meurtrier de son frère, un père qui, pour venger son fils assassiné, condamne son autre fils à mort », lui eussent semblé plus grandioses et plus terribles « si la scène, au lieu d'être à Pise, avait été dans l'antique Thèbes, à Mycène, Persépolis ou Rome ». Il était impossible de pousser plus loin le préjugé classique.

Dans de pareilles dispositions d'esprit, le poète ne

pouvait rien innover qui ne fût conforme aux « règles » sacro-saintes : il les renforce et les exagère, bien loin d'en ébranler l'autorité. De l'action, réduite au strict nécessaire, est bannie toute complication d'intrigue, tout artifice indigne de la gravité tragique. Le drame ainsi conçu acquiert une rapidité, surtout au dénouement, une force et une âpreté dont l'effet est parfois saisissant. Mais la sécheresse des développements laisse trop sentir la rigidité uniforme du cadre, et n'exclut pas certaines conventions contraires à la vraisemblance : les confidents disparaissent, et avec eux les longs récits de nos tragédies; mais les monologues se multiplient à l'excès, et les interlocuteurs, réduits au nombre de cinq et même de quatre (dans six tragédies), ne réussissent à remplir les actes, quelque rapides qu'ils soient, qu'en s'abandonnant à une verbosité singulière, pour des personnages animés de passions si violentes!

Lorsqu'une fois le choix d'Alfieri s'était arrêté sur un sujet, il en traçait le plan scène par scène, en un canevas de deux ou trois pages; c'était la première phase de la composition — ce qu'il appelait *ideare*. Puis venait la « rédaction » dialoguée, en prose, de toute la pièce — *stendere*, — rédaction hâtive dans laquelle il accueillait toutes les idées qui se présentaient en foule à son esprit, sans choix, sans souci de la forme; il fallait, pour qu'il menât à bien cette seconde partie de sa tâche, que l'enthousiasme le soutînt, et que la passion de son sujet s'emparât de lui, faute de quoi il abandonnait l'entreprise. Enfin venait l'expression définitive en vers : reprenant cette ébauche informe, il en éliminait sans pitié tout ce qui ne semblait pas exactement approprié, ou plutôt nécessaire à la situation et à la peinture des caractères; car un des principes d'Alfieri était que tout ce qui

n'ajoute pas à l'effet d'une scène l'affaiblit. Aussi chacune des revisions auxquelles il soumettait ses tragédies avait-elle pour résultat de les abréger : il les trouvait ainsi plus pleines. Cette recherche obstinée de la force, de la sobriété, du raccourci, dans la conduite de l'action et dans le dialogue, fut l'orgueil d'Alfieri : telle de ses tragédies, comme *Filippo*, fut versifiée — pour ne rien dire des rédactions en prose — à quatre reprises de 1776 à 1781, puis notablement remaniée, c'est-à-dire toujours réduite, quatre fois encore, de 1782 à 1789.

L'inconvénient de cette méthode était d'obliger le poète à tenir simultanément trop d'œuvres sur le métier : pendant la seule année 1781 — et ce ne fut pas une exception — il « acheva de reversifier *Polynice*, reprit *Antigone*, *Virginie*, puis l'un après l'autre *Agamemnon*, *Oreste*, *les Pazzi*, *Don Garzia*, *Timoléon* qui n'avait pas encore été mis en vers, enfin le rebelle *Philippe* ». Voilà de quelle manière Alfieri travailla presque constamment pendant les quatorze années au cours desquelles il composa ses dix-neuf tragédies. On comprend dès lors que la monotonie souvent reprochée à son théâtre, et reconnue par lui-même, ne résulte pas seulement de l'uniformité du plan qu'il suivait : les situations, les caractères, le style offrent, d'une pièce à l'autre, des ressemblances trop naturelles. Faute d'avoir vécu tour à tour, et exclusivement, chacune de ses tragédies, Alfieri n'a pu leur donner une physionomie bien tranchée, qui eût correspondu à un moment déterminé de son développement intellectuel : que l'on pense au Corneille du *Cid*, de *Polyeucte*, de *Nicomède*, au Racine de *Britannicus*, de *Phèdre*, d'*Athalie*. Les tragédies d'Alfieri se confondent et se superposent dans le souvenir du lecteur, comme elles se sont superposées et confondues dans l'élabora-

tion collective, simultanée, d'où elles sont sorties. Seules font exception celles de ces œuvres qui se sont emparées du poète, l'ont arraché presque de force à tout autre travail et qui furent composées dans un élan irrésistible : ce sont la belle tragédie de l'amour maternel, *Mérope*, et le drame biblique de *Saül* (1782), bientôt suivis de la fabuleuse *Myrrha*, victime impuissante d'un atroce destin (1784). C'est là qu'il est permis de reconnaître ce que l'art d'Alfieri a de plus spontané et de plus original. Saül est un caractère fermement dessiné, où les meilleurs tragédiens d'Italie aiment toujours à se produire. Les autres pièces méritent toutes plus ou moins la qualification de « tragédies de liberté » que le poète a donnée à quatre d'entre elles par excellence, ou tout au moins de « tragédies de volonté ». Passion de la liberté, exaltation de la volonté, voilà en effet les sentiments dont s'inspirent constamment tous ses héros, simples reflets de la personnalité d'Alfieri lui-même.

« Allobroge indomptable qui, du haut de la scène, a déclaré la guerre aux tyrans[1] »; telle est la définition d'Alfieri qui est restée gravée dans la mémoire et dans le cœur des Italiens. En janvier 1789, il dédiait son *Brutus* « Al popolo italiano futuro », et c'est avec raison qu'il est regardé comme le véritable précurseur de la révolution italienne : nul n'a plus contribué que lui à semer des germes de révolte dans les esprits, par son théâtre et par ses traités en prose, *Della tirannide* (1777), *Del principe e delle lettere* (1778-86), et le *Panegirico a Traiano* (1785). Ce gentilhomme, impatient de toute contrainte, fit donation de ses biens à sa sœur, en 1778, rompant ainsi les liens féodaux qui le rattachaient au

1. Leopardi, ode à A. Mai; Parini avait déjà nommé Alfieri « Fero Allobrogo ».

Piémont, dont le gouvernement tracassier l'exaspérait. Libre, « dépiémontisé », il poussa un soupir de soulagement, et put dès lors résider à sa guise, en Italie, en Alsace, à Paris. Malheureusement le culte de la liberté était, chez Alfieri, l'effet d'une humeur passionnée, sujette à des accès subits et violents, plutôt que d'une volonté réfléchie, maîtresse d'elle-même. Il faut en rabattre sur les attitudes héroïques et désintéressées qu'il a prises dans son autobiographie. Au fond, Alfieri, en dépit de professions de foi presque anarchistes, demeura toujours un aristocrate, imbu des préjugés de sa caste, légèrement excentrique, entretenant à grands frais une écurie qui était son orgueil, fanatique enfin de la liberté politique jusqu'au jour où il la vit de trop près. Lorsque la Révolution, dont il avait chanté les débuts avec enthousiasme, dans *Parigi sbastigliato*, prit une tournure alarmante et le menaça dans son repos, ses biens, sa personne même, il n'eut pas assez de sarcasmes et d'invectives à lancer contre la France. Ainsi naquit le *Misogallo*, œuvre de rancune et de violence, qui n'est ni juste, ni clairvoyante, ni même courageuse.

Ce ne fut pas la seule inconséquence du poète. Dès 1777 il s'était épris d'une grande dame, Louise de Stolberg, comtesse d'Albany, femme du dernier Stuart, Charles-Édouard, prétendant au trône d'Écosse, héros déchu, adonné à la boisson. C'est elle qui fixa le cœur d'Alfieri après les orages de sa jeunesse; c'est pour elle qu'il composa des sonnets d'un accent très personnel, avec une nuance de pétrarquisme, qui comptent parmi les meilleurs du XVIIIe siècle : il s'est plu à la représenter comme la muse, et le « digne amour » de sa vie. Par malheur les lettres trop nombreuses de la comtesse d'Albany ne peuvent laisser d'illusions sur la médiocrité

de son esprit et de son cœur. Et que dire de ce fanatique de liberté, fuyant devant la révolution en compagnie d'une reine sans royaume, auprès de laquelle il jouait un rôle difficile à définir, obligés l'un et l'autre de dissimuler leur identité?

En 1792, Alfieri s'était réfugié à Florence avec sa compagne; il ne devait plus s'en éloigner jusqu'à sa mort (1803), que pour aller se tapir dans une villa des environs lors du passage des troupes françaises : cet incident désagréable lui causa d'ailleurs plus de frayeur que de mal. Toujours possédé de la passion de s'instruire, le poète occupa sa précoce vieillesse à des traductions d'auteurs anciens, et se mit à l'étude du grec. Il s'essaya aussi dans la comédie : quatre pièces politiques et allégoriques, où sont décrites les diverses formes de gouvernement, *l'Uno*, *i Pochi*, *i Troppi*, *l'Antidoto*, sont plus bizarres qu'intéressantes; deux comédies de mœurs, *la Finestrina* et *il Divorzio*, cette dernière portant sur les mœurs matrimoniales du XVIIIe siècle, contiennent quelques scènes plus heureuses. Mais l'œuvre capitale, à laquelle il travailla jusqu'à ses derniers jours, est le récit de sa vie. Si l'on en excepte celle de B. Cellini, la littérature italienne ne possède pas d'autobiographie plus attachante, et il n'existe peut-être pas de livre plus capable de façonner le caractère de la jeunesse, en mettant fortement en relief tout ce que l'on peut obtenir à force de travail et d'énergie. Il importe peu à cet égard que la sincérité d'Alfieri soulève certaines observations, et qu'il s'y soit peint tel qu'il aspirait à être et non tel qu'il fut : sa figure s'y dresse superbe de fierté dans une attitude inoubliable. Il a négligé, dans son récit, tout ce qui n'est pas lui; une seule chose l'intéresse : l'irrésistible volonté grâce à laquelle l'ignorant, le débauché qu'il avait été

était devenu le grand poète tragique de son siècle, l'apôtre passionné de l'affranchissement politique et moral de l'Italie. Il y a une incontestable grandeur dans cette naïve apologie, que relève le ton cinglant et impérieux du grand seigneur, habitué à le prendre de haut avec ses interlocuteurs, et de leur imposer le respect par le seul accent, net et tranchant, de sa voix.

La haine des tyrans et la glorification de la volonté, voilà donc ce qu'Alfieri a légué aux générations qui l'ont immédiatement suivi. Aucune leçon ne devait être plus opportune, et ne fut plus fidèlement suivie. Aussi n'est-il pas surprenant que son souvenir ait été l'objet d'un véritable culte. Sous l'idole, la critique a tout récemment retrouvé l'homme, avec ses petitesses et ses inconséquences ; mais la place qu'Alfieri occupe dans le mouvement d'idées et de sentiments d'où allait sortir la nation italienne indépendante, n'en est pas diminuée.

CHAPITRE III

L'ITALIE NAPOLÉONIENNE

I

Si l'on n'en jugeait que par le nombre et la valeur des écrivains qui se sont engagés aussitôt sur leurs traces, on serait tenté de dire que Goldoni, Parini et Alfieri n'ont exercé qu'une influence médiocre sur la littérature de leur temps. Mais il faut songer que leurs innovations essentielles portaient sur le contenu, bien plus que sur la forme des œuvres, sur l'esprit plutôt que sur l'art; et c'est cette prédominance de la pensée sur l'expression qui avait justement constitué leur originalité par rapport aux générations précédentes. Or, dans le domaine des idées, les plus grandes hardiesses des philosophes et des poètes se trouvaient dépassées au delà de toute attente par la Révolution française. Lorsque les armées républicaines pénétrèrent en Italie, à partir de 1796, aux cris de liberté politique, égalité sociale, fraternité humaine, les velléités de réformes qui agitaient la péninsule depuis un demi-siècle, et surtout les aspirations naissantes à l'indépendance nationale, parurent sur le

point de se réaliser. Le drame qui se jouait dans la rue et sur les champs de bataille devint beaucoup plus passionnant que toutes les inventions des poètes.

Cependant, en 1815, les traités de Vienne rétablirent en Italie l'ancien état de choses. Alors aux désillusions qu'avaient apportées déjà les gouvernements émanés de la Révolution s'ajoutèrent l'humiliation et la colère de la défaite; les invectives du *Misogallo* devinrent plus en situation que jamais, car elles étaient l'expression collective des rancunes d'un peuple déçu. Ce fut alors surtout que l'on comprit l'immense effort qui restait à fournir pour conquérir et conserver cette liberté si vite évanouie, et pour s'en rendre digne; aussi est-ce à partir de cette époque que l'influence de Parini, et plus encore celle d'Alfieri, se firent sentir et portèrent vraiment leurs fruits.

Du début de la Révolution à 1815 se place donc une période d'agitation et d'incertitude, où la littérature, incapable de diriger les passions déchaînées, se laisse guider par les événements. Les esprits ne parviennent pas à se détacher des traditions poétiques du passé, en même temps qu'ils s'ouvrent à une foule de conceptions nouvelles : l'inconsistance et la contradiction caractérisent cette époque troublée, où plusieurs courants se manifestent à la fois. Deux écrivains seulement, deux poètes de valeur inégale, y occupent le premier rang, Vincenzo Monti et Ugo Foscolo; mais autour d'eux gravitent quelques astres moins brillants, qu'il faut cependant mentionner en peu de mots, ne fût-ce que pour reconstituer le fond sur lequel se détachent les deux figures les plus représentatives de leur temps.

Dans la poésie lyrique, l'influence de Métastase continue à être grande, mais l'imitation d'Horace est parti-

culièrement en faveur auprès de toute une école de poètes émiliens et lombards, auxquels ne manque pas une grâce aimable; tels sont Ludovico Savioli (1729-1804), Agostino Paradisi (1736-1783), Luigi Cerretti (1738-1808), Francesco Cassoli (1749-1812), Angelo Mazza (1741-1817), Jacopo Vittorelli (1749-1835). Plus significative est l'œuvre de Giovanni Fantoni, l' « Horace toscan », désigné par ses contemporains sous son nom arcadique de Labindo (1755-1807); loin de rester étranger aux vicissitudes de son pays pendant la tempête révolutionnaire, Fantoni embrassa les idées démocratiques, et fit passer dans ses vers quelque chose de son amour de la patrie et de la liberté.

A un point de vue tout différent, Giovambattista Casti (1724-1803) vaut d'être rappelé, ne fût-ce que comme spécimen de l'Italien dégénéré, de l'abbé courtisan, abject en ses œuvres comme dans sa vie, mais non sans talent. Outre ses poésies lyriques, on a de lui des livrets de cantates et d'opéras, des nouvelles obscènes, et un poème en vingt-six chants, *Gli animali parlanti* (1802), auquel son nom reste surtout attaché. Il avait visité les plus célèbres cours d'Europe lorsqu'il vint s'établir à Paris : là il fit profession de démocrate à tel point que, dit-on, il avait formé le projet de poignarder Bonaparte; cette entreprise eût pu, sinon le couvrir de gloire, lui procurer tout au moins une mort héroïque : au lieu de cela, il succomba aux suites d'une indigestion, ce qui lui fournit une dernière et excellente matière à plaisanteries. Son épopée satirique, renouvelée du *Roman de Renart*, vise la vie de cour, les intrigues de la politique, les injustices et les crimes des gouvernements; ce n'était guère qu'un élargissement, quelque peu excessif, du cadre de la fable ésopique, toujours fort à la mode : de 1779 à 1786,

G. C. Passeroni (voir p. 368) en avait publié sept volumes; un peu plustard, deux Toscans firent apprécier dans ce genre des qualités estimables de forme, Lorenzo Pignotti (1739-1812) plus mordant, et Luigi Fiacchi, connu sous le nom de Clasio (1754-1825), plus moraliste.

La connaissance des littératures étrangères, en se généralisant de jour en jour, ouvrait aux poètes italiens de nouvelles sources d'inspiration. Tandis que A. Bertola s'attachait à répandre le goût de la poésie allemande (voir p. 350), et traduisait les idylles de Gessner, dont il composait l'éloge, Melchiorre Cesarotti (1730-1808), de Padoue, versifiait avec un succès immense les prétendus poèmes d'Ossian (1763-1772). L'influence exercée par cette adaptation célèbre, non sur les idées, mais sur l'imagination, la sensibilité et le goût des écrivains italiens, ne saurait être exagérée : Alfieri déclarait qu'il lui devait beaucoup pour la formation de son style tragique. Grand admirateur de Bonaparte dès 1797, Cesarotti composa en son honneur la *Pronea* à l'extrême fin de sa vie, ce qui ne l'empêcha pas, en 1803, de célébrer par ordre les Autrichiens. Cette versatilité politique fut un caractère assez général en ce temps.

Outre le pseudo-Ossian, divers auteurs anglais mirent à la mode en Italie une inspiration mélancolique et sombre; ce furent surtout Edward Young, avec ses *Night Thoughts* (1744), Thomas Gray, Hervey, Blair et quelques autres. On vit alors paraître les *Notti Romane*, en prose, d'Alessandro Verri, publiées en 1792 et en 1804 : sous forme de visions nocturnes, le frère cadet de Pietro Verri, traducteur d'*Hamlet* et d'*Othello*, y développe des considérations d'ordre politique et religieux sur les destinées de Rome, en un style dont l'emphase rebute aujourd'hui le lecteur le plus déterminé. Vers le même

temps, Giovanni et Ippolito Pindemonte, de Vérone, faisaient d'autres emprunts à l'Angleterre. Giovanni (1751-1812) écrivait des tragédies où l'influence de Shakespeare supplantait celle d'Alfieri, et Ippolito (1753-1828), grand voyageur, s'inspira surtout de la manière de Young et de Gray : en 1806, il commença un poème intitulé *i Cimiteri*, qu'il interrompit lorsque Foscolo aborda un sujet analogue. Il est curieux de voir la tradition classique se juxtaposer, dans l'œuvre d'Ippolito Pindemonte, aux nouveautés exotiques : ce disciple des Anglais reste un fervent admirateur de Virgile dont il traduisit les *Géorgiques*; sa version poétique de l'*Odyssée* est peut-être son œuvre la plus connue.

La même période est marquée par l'épanouissement de la poésie dialectale, qui jusqu'alors avait eu des destinées fort modestes, sauf pourtant à Venise : en Sicile parut G. Meli, de Palerme (1740-1815), et à Milan Carlo Porta (1776-1821), en qui l'Italie, sans distinction de provinces, a salué deux de ses grands poètes. Le premier vaut surtout par un sentiment délicat et mélancolique de la nature, et par une harmonie, une élégance toute grecque, à laquelle est associée, dans nombre de pièces, une représentation très savoureuse de la vie populaire. C. Porta est plutôt un satirique, dont la gamme s'étend des caricatures les plus bouffonnes aux émotions intimes, touchantes, parfois profondes, tant il a su mettre de vérité, d'humanité, d'art, de poésie en un mot, dans les scènes que lui inspira la vie milanaise.

II

Vincenzo Monti, né le 19 février 1754, dans la province de Ferrare, à une faible distance de Ravenne, passa

une vingtaine d'années à Rome, à partir de 1778. Ses goûts le portaient vers la poésie, à laquelle il s'était préparé par la lecture passionnée des classiques italiens et latins. Sans entrer dans les ordres — il se maria en 1791, — il porta le titre d'abbé, en raison de ses attaches avec la curie; en 1781, il était devenu secrétaire d'un neveu de Pie VI, le duc Luigi Braschi-Onesti, et un peu plus tard il reçut du pape une pension sur un canonicat de Saint-Pierre. Déjà auteur d'une *Vision d'Ezéchiel* (1776), Monti publia en 1779 un *Saggio delle poesie dell' abate V. Monti*; affilié à l'Arcadie, il y lut la même année une *Prosopopea di Pericle*, qui commença sa réputation. Mais la Bible, les classiques ne lui suffisant pas, il demanda des modèles aux littératures du Nord, à Milton dans sa *Bellezza dell' Universo* (1781), à Gœthe dans une épître au prince S. Chigi, et dans des *Pensieri d'Amore*, composés en 1783, pour une certaine Carlotta, qui ont encore avec *Werther* d'autres rapports que le nom de la femme aimée. L'ode célèbre à Montgolfier (1784), sur l'invention de l'aérostat, est une glorification éloquente de la raison, de la science, de la philosophie toute-puissante, qui doivent finir par égaler l'homme à Dieu. Car le jeune « abbé » avait des opinions compromettantes : il se nourrissait de Locke, de Leibnitz, de Condillac, d'Helvétius. Cela ne l'empêchait pas d'écrire, en 1782, un médiocre poème, *il Pellegrino apostolico*, pour célébrer un voyage de Pie VI à Vienne. Versificateur prestigieux, il ne contracta pas dès sa jeunesse l'habitude de la sincérité, et se contenta trop souvent d'être un poète d'occasion. Doué d'une faculté d'assimilation surprenante, il aborda tous les genres, depuis les sonnets et l'ode jusqu'à l'épopée et la tragédie (*Aristodemo*, 1784-86), et subit les influences les plus

diverses : celles de la poésie biblique, homérique ou ovidienne (la *Feroniade*, commencée en 1783), celle de Dante et de l'Arioste, de Shakespeare (*Galeotto Manfredi*, tragédie, 1787), des Allemands et des Anglais, d'Alfieri et de M.-J. Chénier (*Caìo Gracco*, 1800). Cette merveilleuse souplesse n'était malheureusement pas tempérée par un égal souci de mettre un peu d'harmonie entre ses actes, ses écrits et ses sentiments.

Dans quelle mesure obéissait-il à une indignation sincère et spontanée lorsqu'il écrivit, en 1793, son œuvre la plus célèbre, la *Bassvilliana*? Bien fin qui le dira. La populace fanatisée de Rome avait assassiné, le 13 janvier, un secrétaire de la légation française à Naples, Hugo Basseville. En quelques mois, Monti composa les quatre premiers chants d'un poème qu'il pensait faire beaucoup plus long, et qu'il ne termina jamais; il supposait que l'âme de Basseville, pour expier ses forfaits, devait assister, sous la conduite d'un ange, à toutes les horreurs de la Révolution, et principalement à l'exécution de Louis XVI. Ce ne sont qu'apparitions surnaturelles et allégoriques, fantômes, visions célestes, scènes infernales dont Paris est le théâtre et les Jacobins sont les acteurs. Cette lourde machine poétique, hors de toute proportion avec le rôle de Basseville, et même avec l'importance de la mort de Louis XVI dans les destinées du monde, est un emprunt inopportun à la *Messiade* de Klopstock, avec quelques réminiscences de la Bible et de Milton, d'Homère et aussi de Dante. De ce dernier, Monti imite, avec la « terza rima », l'invective violente; mais il n'a rien de la passion profonde qui anime les personnages de la *Divine Comédie* : ici tout est factice et froid. A supposer que le poète ait conçu, comme Alfieri, une horreur sincère pour le régime de la Terreur, comment

ne pas reconnaître la main d'un courtisan complaisant dans la glorification du pouvoir temporel, qui occupe une place démesurée dans la *Bassvilliana*? Le talent de Monti, harmonieux, brillant, plein de ressources, est ici hors de cause : ce qui est grave, c'est que, s'il avait des idées libérales, il ait pu écrire ces flagorneries à l'adresse de la papauté par simple prudence, ainsi qu'il l'a prétendu plus tard; ou bien, s'il avait été sincère, qu'il ait osé renier, avec tant d'éclat, quatre ans après, les opinions qu'il avait revêtues de formes si solennelles.

Car, en mars 1797, il quittait Rome inopinément, en compagnie de Marmont, sans même prendre congé des siens, et lançait contre l'Église trois poèmes en tercets, *il Fanatismo*, *la Superstizione* et *il Pericolo*, suivis d'un *Prometeo* dédié à Bonaparte, en vers libres; à peu de temps de là, il composa les belles *canzoni* patriotiques sur le congrès d'Udine (1797) et sur celui de Lyon (1801). Cette nouvelle série d'œuvres, empreintes du plus pur esprit démocratique, respire une passion qui donne à penser que le « citoyen Monti », cette fois, mit son cœur dans ses vers. On en peut dire autant du poème en cinq chants, commencé à Paris, en 1800, sur la mort de Lorenzo Mascheroni. Les amateurs de beau style en vantent avec raison l'élégance sévère, et le patriotisme italien y reconnaît quelques-uns de ses plus mâles accents: malheureusement la fiction en reproduit encore les pénibles artifices déjà employés dans la *Bassvilliana*.

Le mathématicien et poète L. Mascheroni (voir p. 341) était mort le 19 juillet 1800; Monti suppose que son âme rencontre, dans son vol à travers les astres du paradis, l'ombre de son ami Barthélemy Borda, qui le

conduit dans la constellation de la Lyre. Là Mascheroni retrouve Parini, et les deux Lombards s'entretiennent des événements du jour, en particulier de la campagne d'Égypte et du retour de Bonaparte. À ce moment, une vision merveilleuse se produit : Dieu sur son trône pèse les destinées du monde, écoute les plaidoyers contradictoires de la Justice et de la Pitié, et proclame Bonaparte arbitre de la guerre et de la paix, avec mission de réorganiser l'Europe. Cependant P. Verri et Beccaria rejoignent Mascheroni et Parini, et l'entretien reprend sur la situation de la Lombardie et de l'Émilie : justement l'âme de P. Verri vient de visiter ces régions, de Milan à Ferrare et à Bologne, et l'incident le plus curieux de son voyage a été la rencontre de l'ombre de l'Arioste. Son récit est interrompu par une nouvelle intervention surnaturelle : la paix rentre dans le monde, suivie de la prospérité que donne le commerce ; à ce moment Beccaria devait prendre la parole, mais Monti n'a pas poussé cette fantasmagorie au delà du cinquième chant.

L'intérêt politique du poème, l'incontestable maîtrise du style, ne suffisent plus à masquer la faiblesse, pour ne pas dire l'inconvenance, de cette fiction ; il y avait d'autres façons de retracer l'histoire de l'Europe et en particulier de la république Cisalpine, sous le Directoire et le Consulat. Si habile que soit l'imitation dantesque — et cette fois elle correspond à l'expression de sentiments sincères, — elle constitue un artifice souvent choquant, et qui n'ajoute rien aux entretiens des célèbres Lombards réunis dans l'autre monde. Au temps où l'on exerçait la jeunesse à composer des vers latins, des maîtres ingénieux proposaient à leurs élèves des matières dans le goût de la *Mascheroniana* ; et il n'était pas rare que l'on trouvât à louer dans leurs essais de

l'esprit et même du talent. Monti a possédé au suprême degré ce genre de talent et d'esprit.

La *Mascheroniana* fut conçue en exil, et de là sans doute lui vient l'accent d'émotion patriotique qui en rend certaines pages plus attachantes. A Milan, où il s'était retiré peu après avoir quitté Rome, Monti se heurta à des oppositions acharnées : sa *Bassvilliana* y avait été solennellement brûlée sur la place du Dôme. Il réussit cependant à se faire investir d'importantes fonctions, en dépit de ses ennemis ; jamais pourtant il ne put arriver à les désarmer, même en chantant : « Il tiranno è caduto » pour célébrer le sixième anniversaire de la mort de Louis XVI. La chute de la république Cisalpine le réduisit à chercher asile d'abord à Gênes et en Savoie, puis à Paris ; il rentra en Lombardie après la bataille de Marengo. Professeur d'éloquence et de poésie à l'Université de Pavie, poète du gouvernement italien, assesseur du ministre de l'intérieur pour les arts et la littérature, membre de l'Institut d'Italie, bientôt après (1806) historiographe du royaume, Monti fut le poète officiel de l'Empire au delà des Alpes, et avec cela « le mieux renté de tous les beaux esprits ». Son prestigieux talent s'employa sans relâche à glorifier Napoléon, en des poèmes parmi lesquels il suffit de rappeler *il Bardo della Selva nera*, inspiré d'Ossian, de Gray et surtout de Klopstock, *la Spada di Federigo II*, *la Palingenesi politica*, parmi plusieurs autres. Après 1814, Monti obtint de l'Autriche de rester à Milan avec son traitement de professeur, et une pension de douze cents livres. Il eut la faiblesse de payer ces faveurs par de nouvelles palinodies : lorsqu'en 1815 l'archiduc Jean d'Autriche vint recevoir le serment de fidélité des Milanais, la cantate de circonstance, *il Mistico omaggio*, était

de Monti. Elle fut suivie d'autres compositions analogues, *il Ritorno d'Astrea*, *l'Invito a Pallade*, où le vainqueur d'hier, le vaincu du jour, n'était pas ménagé. L'évolution accomplie par l'auteur de la *Bassvilliana*, du *Fanatismo* et du *Bardo* ne pouvait aller plus loin.

De toutes les œuvres qu'il avait commencées, puis interrompues, la seule que Monti ait reprise à la fin de sa vie, sans même réussir à la terminer, est la *Feroniade*, qu'il embellit du moins de toutes les élégances classiques de son style. En dépit de ses emprunts perpétuels aux littératures étrangères, il est resté la plus parfaite expression de la poésie néo-classique. Son éclectisme en effet ne doit pas faire illusion sur la nature réelle de son talent : sollicité par quelques adeptes de la jeune école, Torti et Niccolini, de prendre la direction du mouvement romantique, il répondit par un « Sermone sulla Mitologia » (1825), dont on a dit avec raison qu'elle était l'acte de décès de la fable païenne dans la poésie moderne. Le culte de l'art antique constitue l'unité véritable de cette œuvre disparate, depuis la *Prosopopea di Pericle* (1779), la *Musogonia* (1793-97), *Prometeo* (1797), la traduction de l'*Iliade* (1810), un des plus beaux monuments de la poésie italienne, les odes sur le mariage de Napoléon avec Marie-Louise et sur la naissance du roi de Rome, jusqu'aux considérations sur la mythologie et aux dernières retouches de la *Feroniade*. Avec lui, autour de lui triomphait l'art classique : l'hommage offert à sa fille, la belle Costanza, lorsqu'elle épousa Giulio Perticari (1812), sous le titre de *Inni agli Dei Consenti* rédigés par quatorze poètes, marque une date importante dans l'histoire du néo-classicisme en Italie.

Si cet attachement à l'antiquité forme l'unité de son œuvre, on peut dire que l'amour de l'Italie constitue le

fil conducteur à travers toutes les contradictions de son attitude politique. Il ne s'agit pas d'excuser une invraisemblable série de métamorphoses, qui font peu d'honneur au caractère de Monti, faible, passionné, tout entier dominé par l'impression et l'inspiration du moment. Mais cette fâcheuse versatilité n'était pas l'effet d'un cœur corrompu : on est unanime à rendre hommage à sa bonté, à sa tendresse pour les siens, et surtout à son patriotisme; dans ce domaine du sentiment, il ne s'est pas démenti. L'idée qui le guida dans toutes ses évolutions est la préoccupation du bien de l'Italie : il l'a vu successivement dans la république, l'empire, et la restauration. Le but à atteindre est la seule chose sur laquelle il n'ait pas varié : il entrevit, dans ses dernières années, la réalisation de l'unité italienne par un prince de Savoie; il s'en réjouit, et pour ce motif il lui a été beaucoup pardonné. Lorsque Monti mourut, en 1828, Manzoni a osé dire de lui qu'il avait eu « le cœur de Dante et le chant de Virgile », louange évidemment excessive, que la postérité ne peut ratifier; cependant on conçoit que, sans nier ses faiblesses, les Italiens traitent avec indulgence cet interprète éloquent des aspirations contradictoires qui agitèrent leur patrie, pendant une période si profondément troublée. Ce qu'on ne peut s'empêcher de regretter, c'est que le caractère, chez Monti, ait été si inférieur au talent; une inspiration forte et spontanée, mais plus consciente et réfléchie, l'eût dispensé des artifices démodés et des réminiscences multiples qui encombrent ses poèmes. On donnerait beaucoup pour que la facture des vers fût un peu moins impeccable et que, sous l'auteur, on découvrît plus souvent un homme.

III

Lorsque, en 1798, à Milan, les adversaires de Monti mettaient tout en œuvre pour ruiner son crédit et entraver sa fortune, un jeune poète, presque inconnu la veille, se leva bravement pour défendre l'auteur de la *Bassvilliana*; il s'appelait Ugo Foscolo. Ces deux hommes, qu'une éclatante rupture devait séparer douze ans plus tard, représentent brillamment, avec des variantes notables, les agitations, les incertitudes et les défaillances de leur génération : attirés l'un et l'autre par les nouveautés littéraires qu'introduisit en Italie l'imitation des étrangers, précurseurs en ce sens du romantisme prochain, ils restent invinciblement attachés aux formes de l'art classique. Il faut avouer cependant qu'entre eux les différences l'emportent sur les analogies; leurs deux carrières se ressemblent peu.

Niccolò Ugo Foscolo était né à Zante, une des îles Ioniennes, en février 1778, d'un médecin vénitien établi dans l'île et d'une Grecque. Celle-ci, après la mort de son mari, alla se fixer à Venise ; aussi, en dépit des quinze ans qu'il passa soit sur la rive dalmate de l'Adriatique, où il fit ses premières études, soit à Zante, Ugo Foscolo se considéra-t-il toujours comme Vénitien, ou plutôt comme Italien. Dès son enfance il annonça un caractère indiscipliné, et de bonne heure il s'engagea dans des intrigues sentimentales, dont la trame serrée, continue, multiple, constitue la partie la plus importante de sa biographie, celle du moins que les critiques ont essayé d'éclaircir avec le plus de zèle. Le côté politique de sa vie est cependant plus attachant : acquis aux idées démocratiques, Foscolo s'était enrôlé au printemps de

1797, à Bologne, dans l'armée de la république Cispadane. Il rentra à Venise lors de l'établissement d'un nouveau gouvernement, puis gagna Milan, frémissant de colère, lorsque Bonaparte céda la Vénétie à l'Autriche par le traité de Campoformio (octobre 1797). A Milan, il connut Parini et Monti; à Florence, peu après, il entra en relation avec Alfieri, et avec G. B. Niccolini, plus jeune que lui de quatre ans. En 1799, il prit part, en qualité de lieutenant dans l'armée cisalpine, aux principaux combats contre les Austro-Russes, en Émilie, en Romagne, en Ligurie, et reçut plusieurs blessures; il se trouvait à Gênes avec Masséna, lors du siège de cette ville (1800). De 1804 à 1806, il fit partie de la division italienne attachée à l'armée française, et en cette qualité s'avança jusqu'à l'extrême nord de la France, à Valenciennes et à Boulogne; à Paris, il rencontra Manzoni. Après son retour en Lombardie, il occupa pour peu de temps (1808) la chaire d'éloquence italienne à l'Université de Pavie, toujours engagé dans un réseau compliqué d'intrigues amoureuses. De 1812 à 1813, il vécut à Florence; mais la chute de l'empire le retrouva à Milan, où les Autrichiens lui firent, comme à Monti, les plus flatteuses avances; ils lui proposèrent notamment de diriger une revue, dont la tâche aurait été de plaider adroitement la cause de la restauration. Foscolo allait accepter, lorsque le 30 mars 1815, à la veille de prêter serment à l'Autriche en sa qualité d'officier, il prit subitement la résolution de gagner la Suisse.

Foscolo ne devait plus revoir l'Italie. Retiré en Angleterre, il mourut le 10 septembre 1827, aux environs de Londres. Au cours de ces douze années d'exil, le dérèglement de sa conduite et ses folles prodigalités réduisirent le malheureux poète à une existence peu digne de

lui; il dut à quelques amis dévoués d'échapper à la misère, et l'amour, dont il avait tant abusé, lui valut du moins quelques consolations : une Siennoise, Quirina Mocenni, dont l'adoration fidèle ne fut découragée par aucune froideur, par aucune infidélité, avait facilité sa fuite à travers la Suisse, en lui faisant parvenir, sans se nommer, le prix de sa bibliothèque qu'elle avait achetée, tout en lui en laissant la jouissance; durant ses dernières années, il fut assisté avec dévouement par une fille qu'il avait eue, à Boulogne, de sa liaison passagère avec une Anglaise.

Ce caractère inégal, passionné, mais dont les faiblesses étaient relevées par une fierté d'allure et de langage qui ne manquait ni de courage ni de noblesse, a sur celui de Monti un immense avantage : il ne prête guère à la critique que du côté de la vie privée. L'attachement à la liberté a dominé toute sa carrière; il osa faire entendre à Bonaparte quelques avertissements sévères, et ne put se plier à servir l'Autriche. Dès 1810, lors de sa rupture avec Monti, il lui écrivait : « Votre épitaphe chantera vos louanges; la mienne dira que, si j'ai eu beaucoup de mauvaises passions, ma plume n'a jamais été souillée par le mensonge. » Et, avec une belle conscience de sa valeur, il terminait par ce vers le sonnet dans lequel il avait tracé son portrait :

Morte, tu mi darai fama e riposo.

Peu de prédictions se sont plus exactement réalisées. L'œuvre de Foscolo n'est pas très considérable, celle du moins qu'on lit encore : deux odes, quelques sonnets, un court roman, un poème de 295 vers, des fragments d'un autre poème inachevé; mais elle le met au premier rang des écrivains de l'Italie moderne.

Il débuta en 1797, avec un *Bonaparte liberatore*, « oda del liber uomo Niccolò Ugo Foscolo », où il célébrait, avec une chaleur gâtée par un peu de rhétorique, le triomphe des idées démocratiques à Venise. En 1800 et en 1802, les deux odes composées pour Luigia Pallavicini, sur une chute de cheval qu'elle fit au bord de la mer, à Sestri, et pour Antonietta Fagnani-Arese convalescente (*All'amica risanata*), révélèrent dans toute sa plénitude la personnalité artistique du poète. C'est un pur classique : son culte de la beauté dans les images et dans le style se traduit par un dessin d'une ligne sobre et ferme, d'une perfection un peu tendue, et dont la sérénité contraste de façon inattendue avec le tempérament fougueux, passionné, presque romantique, de l'amoureux Foscolo. La mythologie grecque lui fournit tous les éléments de son lyrisme, non seulement la partie décorative et extérieure, mais le fond lui-même, la fiction par laquelle il transforme la femme qu'il chante en une divinité de l'Olympe. La transposition s'opère sans effort en ces strophes agiles et lumineuses, et c'est dans la conception même du lyrisme qu'il faut chercher ici l'artifice, non dans l'exécution. Par sa naissance et sa première éducation, Foscolo possédait l'intelligence profonde, intuitive du génie grec : le mythe était pour lui quelque chose de vivant et de réel, et la plasticité parfaite de son style s'adaptait excellemment à cette forme très noble de la poésie.

Vers le même temps (1802), Foscolo publiait son roman *le Ultime lettere di Jacopo Ortis*, qui par leur sentimentalité sombre, par la fougue un peu désordonnée de l'imagination et du style, formaient un parfait contraste avec les odes. Dans les unes il n'avait mis que son art ; dans les autres il se mettait lui-même avec toutes ses

passions. Jacopo Ortis, retiré dans les collines Euganéennes, près de Padoue, au moment où Venise vient d'être cédée à l'Autriche, en proie au découragement qui succède, dans son âme ardente, aux généreuses illusions de son patriotisme, c'est Ugo Foscolo après Campoformio. L'amour qui vient consoler un instant le jeune désespéré, pour le plonger dans un nouvel abîme de douleurs — car Teresa est fiancée et ne peut être à lui, — ne correspond avec exactitude à aucune des passions qui se partagèrent le cœur de Foscolo, mais il en emprunta les éléments à diverses expériences personnelles : de 1797 à 1799 on sait qu'il soupira pour une mystérieuse Vénitienne, Laura, pour la Pisane Isabella Roncioni et pour la belle Teresa Pikler, femme de Monti. Il est d'ailleurs hors de doute que Jacopo Ortis doit quelque chose au Werther de Goethe : son désespoir, alimenté par deux sources distinctes de déceptions, celles de l'amour et celles du patriotisme, lui paraissait sans doute justifier, mieux encore que pour le héros allemand, sa résolution de mettre fin à ses jours par le suicide. Là est cependant la principale erreur de Foscolo. Mieux doué pour l'effusion lyrique que pour l'analyse objective des passions, l'auteur italien reste original en face de l'écrivain allemand; mais il demande trop souvent la force et l'émotion à des dissertations et à des épisodes que leur tour déclamatoire rend aujourd'hui pénibles à lire. Quant à la dualité du sentiment, elle ne contribue pas à donner plus de netteté à la figure de ce héros, à la fois amant et patriote.

Cette œuvre éloquente et démodée contient des pages touchantes et de brillantes descriptions; l'art avec lequel Foscolo a manié la phrase italienne, malgré un certain abus de rhétorique, marque la naissance de la prose

moderne, nerveuse et vibrante de passion. La vogue du livre fut considérable : l'amour d'Ortis émut, et surtout son désespoir patriotique. Peu d'œuvres, après celles d'Alfieri, ont laissé une impression plus profonde dans le cœur des Italiens. Mais il faut avouer que l'influence pouvait en être dangereuse; Foscolo n'avait pas craint d'écrire sur la première page de son roman que les malheurs d'Ortis fourniraient plus qu'une consolation, un exemple à ses lecteurs. Il dut reconnaître plus tard ce que ce pessimisme et cette glorification du suicide avaient au contraire de malsain pour la jeunesse.

Dans le poème intitulé *i Sepolcri* (1807), le sens de la vie moderne et l'émotion patriotique, plus contenue, s'unissent à une forme d'une sévérité toute classique, pour fortifier les cœurs en les invitant à méditer les grands exemples dont les tombes des héros perpétuent la mémoire. En moins de trois cents vers, Foscolo a donné toute la mesure de son génie; il y a fait une synthèse vivante des éléments si divers qui constituaient sa personnalité poétique. Connut-il les poèmes « sépulcraux » des Anglais Young et Gray, ou le plan d'I. Pindemonte (voir p. 390) auquel justement il dédia son œuvre? C'est probable; mais l'influence de la poésie grecque se révèle au premier rang, dans l'enchaînement pindarique des épisodes, dans le style d'une concision parfois obscure, mais riche de pensées et d'images, enfin dans le culte des gloires de la Cité, car la poésie lyrique a pour office, selon la définition de Foscolo, de chanter les héros et les dieux.

Le point de départ des *Sepolcri* est la loi qui interdisait alors de distinguer par des signes extérieurs les tombes des humbles et des inconnus de celles des citoyens illustres : puisque les honneurs funèbres ne servent pas

aux morts, ils devraient du moins profiter aux vivants (v. 1-90). Après une revue rapide des usages relatifs à la sépulture depuis l'origine des sociétés (v. 91-150), le poète arrive à des considérations plus actuelles : les tombeaux des grands hommes rendent sacrée la terre qui les contient, et c'est là que viennent puiser leurs inspirations les citoyens soucieux de l'honneur de leur patrie (v. 151-197). Ce morceau fameux renferme l'éloquente apostrophe à Florence, si belle et si riche en souvenirs glorieux, de Dante à Machiavel et à Galilée, fière de ce temple de Santa Croce, véritable panthéon italien, où Vittorio Alfieri était venu s'entretenir avec les morts pour se consoler de la déchéance des vivants. La pensée de Foscolo se reporte vers les tombes de Marathon où les Grecs allaient apprendre la haine des Barbares (v. 197-212), puis, remontant plus haut encore, sa pensée se reporte au souvenir impérissable des tombeaux qu'ont vénérés des civilisations à jamais disparues, mais toujours célébrées par les Muses, et le poème s'achève par une évocation grandiose de la Troade primitive, berceau des Dardanides et des Romains, et par la prophétie de Cassandre : Troie périra, mais Hector sera honoré et pleuré « partout où le sang versé pour la patrie sera sacré, aussi longtemps que le soleil resplendira sur les misères humaines ». Ainsi, au moment où la pensée du poète semble le plus éloignée des préoccupations du patriotisme moderne, elle y revient par un détour naturel. La fusion entre la mythologie, l'histoire et l'actualité ne saurait être plus intime et plus harmonieuse.

Didactique d'intention et de forme — en vers blancs, comme le *Giorno*, — le poème des Tombeaux vaut surtout par l'élan lyrique. Par la nature même de sa sensibilité et de son imagination, Foscolo ramenait tout à ce

genre. C'est dire qu'il ne réussit pas aussi bien dans la tragédie, où il suivit fidèlement les traces d'Alfieri. Son *Tieste* est un essai de jeunesse (1796) qu'il répudia plus tard; *Ajace*, représenté à Milan en 1811, *Ricciarda* (Bologne, 1813), action médiévale dans un cadre classique, brillent surtout par les mérites d'une forme impeccable L'activité poétique de Foscolo, pendant les dernières années de sa vie, se concentra toute sur une œuvre qu'il ne termina jamais; le plan même en demeure incertain : *le Grazie*, dont la dédicace était réservée à Canova, auteur du groupe des Trois Grâces (1814), devaient être le développement du genre si heureusement inauguré par les *Sépulcres*. La mythologie grecque y fournit le voile allégorique sous lequel la pensée, malheureusement, ne se laisse pas discerner avec une clarté suffisante, à en juger par les fragments rédigés, et par les nombreux essais de commentaires qu'en a esquissés l'auteur. Là est la faiblesse des *Grâces* comparées aux *Sépulcres*, où tout se subordonnait sans effort à une idée dominante. D'ailleurs les passages que nous possédons des trois hymnes (*Vénus*, *Vesta*, *Pallas*), conçus sur le modèle des hymnes orphiques, renferment des morceaux descriptifs et des épisodes où Foscolo a poussé jusqu'à ses plus extrêmes limites la perfection plastique de la forme : jamais les mots, savamment agencés, n'ont plus heureusement rivalisé avec la couleur ou le relief.

Ainsi, en dépit de sa profession de foi littéraire, en vertu de laquelle la raison d'être et le but essentiel de l'émotion poétique sont d'instruire, son attachement au culte classique de la forme amenait Foscolo à composer une pure œuvre d'art, condamnée, malgré tous ses efforts, à n'avoir d'autre mérite que sa beauté même.

IV

L'œuvre de Monti et celle de Foscolo relèvent encore de l'histoire des théories littéraires, historiques et critiques au commencement du XIXe siècle. L'un et l'autre remplirent pendant quelque temps les fonctions de professeurs à l'Université de Pavie. A ce titre, Monti a composé des Leçons d'éloquence, où l'on peut voir qu'il reconnaissait à cet art une portée assez vaste : il le voulait associé à toutes les manifestations de l'activité intellectuelle, « à toutes les disciplines physiques et morales » ; afin de réagir contre le préjugé de ceux qui croient que l'éloquence est « un art frivole et pédantesque », il prétendait en faire « un art scientifique de la plus haute importance ». L'étude des anciens lui a inspiré diverses dissertations critiques, dont la plus connue porte « Sur la difficulté de traduire l'exposition de l'*Iliade* » (1807). Plus vigoureuses et plus brillantes sont les leçons de Foscolo, notamment son discours *Dell' origine e dell' uffizio della letteratura*, où il fait justice de la conception arcadique et académique de la poésie et de l'éloquence, pour y substituer celle d'une littérature instrument de civilisation. Foscolo a encore écrit bien des études particulières sur divers auteurs; les plus importantes sont celles qu'il composa en Angleterre sur le *Décaméron*, pour l'édition publiée à Londres en 1825, et sur la *Divine Comédie*, en vue d'une édition qui ne parut qu'en 1842, par les soins de G. Mazzini.

Monti et Foscolo ont également laissé des ouvrages de polémique et une volumineuse correspondance. Du second il suffit de retenir, avec divers écrits politiques, une lettre apologétique qui parut seulement en 1844, où il

défendait sa conduite publique et privée. Parmi les nombreuses polémiques auxquelles fut mêlé Monti, une seule mérite d'être rappelée ici, parce qu'elle se rattache à une querelle séculaire : elle eut trait au purisme en matière de langue, et à l'autorité de l'Académie florentine de la Crusca.

Par réaction contre le cosmopolitisme littéraire du XVIIIe siècle, qui avait introduit un grand relâchement dans le style, l'Italie éprouvait le besoin de ressaisir sa langue nationale et de resserrer le seul lien qui, selon l'expression de Monti, unît encore les diverses provinces de la péninsule; et, dans ce but, de bons esprits cherchèrent à remettre en honneur la langue des grands écrivains du XIVe siècle. Au premier rang des théoriciens classiques de la prose se place Pietro Giordani, de Plaisance (1774-1848), panégyriste de Napoléon, esprit libéral, qui eut à souffrir des persécutions de l'Autriche; aucune de ses œuvres n'égale tout à fait son mérite, et ne peut aujourd'hui rendre compte de la considération très haute où il fut tenu par ses contemporains. Puriste plus rigoureux, plus étroitement attaché à l'imitation des vieux écrivains toscans, l'oratorien Antonio Cesari, de Vérone (1760-1828), méconnut comme Giordani l'importance capitale de l'usage dans la solution du problème. Mais les exagérations de Cesari soulevèrent de nombreuses résistances, en particulier de la part de Monti et de son gendre Giulio Perticari (1779-1822). Monti commença en 1813 à publier dans un périodique quelques critiques dirigées contre la Crusca, sous forme de dialogues alertes et piquants; puis de 1817 à 1826 parurent les sept volumes de sa *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca*, œuvre à laquelle Perticari contribua pour une certaine part. Monti y examine une longue série

de mots, et commente les définitions et les exemples de la Crusca avec une verve qui s'épanche, tantôt sous forme de lettres, tantôt sous celle de dialogues et d'apologues. L'idée de Monti était que la langue italienne, bien loin de résider exclusivement chez les écrivains toscans, est commune à toute la nation; qu'il convient de la débarrasser des archaïsmes et des ornements démodés, de l'enrichir des termes scientifiques et des néologismes employés par les bons écrivains, même étrangers à la Toscane. Cette théorie est raisonnable à divers égards; elle repose cependant sur cette erreur, alors générale, que les phénomènes linguistiques sont uniquement d'ordre littéraire, et elle fait abstraction du langage parlé.

Les études philosophiques et surtout historiques ont eu, au début du XIXe siècle, quelques représentants distingués, Melchiorre Gioia (1767-1829) et Gian Domenico Romagnosi (1761-1835), dans le domaine des sciences juridiques et sociales, et trois historiens remarquables à divers titres : le Piémontais Carlo Botta et deux méridionaux, Pietro Colletta et Vincenzo Coco. Ce dernier (1770-1823) avait pris une part active à la révolution napolitaine; il en raconta l'histoire sous l'impression directe des événements (*Saggio storico della rivoluzione di Napoli*, 1801), avec une chaleur qu'il ne retrouva plus dans un roman historique, *Platone in Italia* (1805), imité du *Jeune Anacharsis*. Pietro Colletta (1775-1831) commença par être un homme d'action, un des auxiliaires les plus précieux de Murat à Naples; ce fut dans la prison où l'Autriche le relégua, en Moravie (1821), qu'il conçut son Histoire du royaume de Naples de 1734 à 1825; il la rédigea à Florence, où s'écoulèrent les huit dernières années de sa vie. La passion politique et la haute valeur morale et civique de l'auteur donnent à cette

œuvre un grand intérêt, malgré certaines défaillances de style. Carlo Botta (1766-1837) joua aussi un rôle dans les événements politiques, en Piémont, et s'établit à Paris comme député au Corps législatif; il resta en France après 1815, recteur de l'Académie de Rouen de 1817 à 1822, luttant contre la gêne, jusqu'au jour où Charles-Albert lui accorda une pension annuelle. Il a composé, non sans quelque hâte, et parfois avec un regrettable dédain des sources, des œuvres considérables. Les plus connues sont l'Histoire de la guerre d'indépendance des États-Unis (1809), celle de l'Italie de 1789 à 1814 (1824), où l'on observe chez l'auteur une évolution politique analogue à celle de Monti, causée par l'horreur pour les violences jacobines autant que pour la tyrannie napoléonienne; enfin il donna une suite à l'Histoire d'Italie de Guichardin jusqu'à 1789 (1832). Écrivain consciencieux et robuste, Botta était fortement attaché aux traditions classiques ; aussi a-t-il semé dans ses ouvrages historiques des discours à la façon de Tite-Live, des descriptions brillantes, des portraits, dont l'allure déclamatoire est fort démodée.

Il faut encore citer les *Considérations* de Rosario Gregorio sur l'histoire de Sicile (1806), et les *Commentaires* assez remarquables d'un Lucquois, Lazzaro Papi (1763-1834) sur la Révolution française, en neuf volumes qui parurent de 1830 à 1836. Mais, à mesure que l'on avance dans le XIX[e] siècle, on se trouve en présence de noms et d'œuvres où se révèle, à côté d'un amour ardent pour cette patrie italienne qui avait fait naufrage après les grandes espérances suscitées par Napoléon, une conception de la poésie assez différente de celle qui avait prévalu avec les néo-classiques : le mot de « romantisme » ne va pas tarder à paraître dans la littérature italienne.

CHAPITRE IV

LE ROMANTISME ET ALESSANDRO MANZONI

S'il est à peu près impossible de donner une définition brève et claire du romantisme français, la tâche n'est guère plus facile lorsqu'il s'agit de l'Italie : sous ce mot équivoque vinrent en effet se confondre bien des tendances parfois peu accusées et souvent contradictoires. Le romantisme médiéval et fantastique, tel qu'il fleurit en d'autres pays, ne plongea pas de profondes racines en Italie, terre classique par excellence, où les souvenirs du Moyen Age ne pouvaient rappeler que les luttes victorieuses de la commune et de la papauté contre l'empire, c'est-à-dire de l'élément romain contre la féodalité germanique, où les légendes chevaleresques originaires de France et de Bretagne s'étaient de bonne heure clarifiées et égayées en passant par l'esprit lumineux et réaliste de ce peuple, où le surnaturel lui-même, dégagé de toute brume, avait inspiré à Dante la belle, harmonieuse et raisonnable ordonnance de la *Divine Comédie*.

Classiques et romantiques se disputèrent donc souvent

pour de simples mots, et cela ne contribue pas à donner plus de netteté à leurs querelles. Aussi vaut-il mieux n'employer cette dénomination de Romantisme qu'à propos de la première explosion du mouvement en Italie, de 1815 à 1830 environ ; car après cette date le courant qui entraîna la littérature italienne dans une direction bien déterminée peut et doit être désigné d'une façon plus précise : ce sera l'époque révolutionnaire.

I

Dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, quelques résistances caractéristiques à l'influence exclusive de la France s'étaient clairement manifestées chez des écrivains comme Parini et Alfieri. Le besoin d'échapper à un classicisme trop rationaliste et conventionnel fut pour beaucoup dans le succès qu'obtinrent en Italie la poésie d'Ossian et les œuvres plus capricieuses, plus complexes des Anglais et des Allemands. Monti et Foscolo avaient participé dans une certaine mesure à cette recherche d'effets nouveaux, l'un par des tableaux bibliques empruntés à Milton et à Klopstock, l'autre par l'exaltation sentimentale et la mélancolie à la façon de Gœthe, de Young ou de Gray. Mais le retour aux formes classiques, qui marqua l'apogée de la période impériale, arrêta cet essor vers une poésie plus libre ; et lorsque, au lendemain de la chute de Napoléon, l'Italie se retrouva divisée et soumise à l'étranger, un grand désir de reconstituer dans les cœurs la nationalité que les traités de 1815 rayaient des cartes d'Europe, s'empara de tous les esprits. Parmi les littérateurs, les uns crurent que la conscience du peuple italien ne pouvait être mieux préparée à de

nouvelles luttes que par un retour plein de ferveur aux traditions d'un passé glorieux : ce furent les classiques. Les autres, les romantiques, rêvaient une poésie plus vivante et plus moderne, plus en rapport avec l'âme du peuple et ses croyances, plus vraie quant à l'inspiration, plus variée, plus souple et plus libre d'allures quant à la forme.

Le signal de la lutte fut donné à Milan, en 1816, par un écrit de Giovanni Berchet[1] (1783-1851) intitulé *Lettera semiseria di Grisostomo* sur deux ballades de Bürger, *Lénore* et le *Chasseur sauvage*. Un groupe d'écrivains et de nobles milanais lettrés, le comte Luigi Porro-Lambertenghi, Federico Confalonieri, qui devait durement expier par la prison et l'exil sa participation aux conspirations de 1821, le marquis Ennio Quirino Visconti, Giovanni Torti (1774-1852), élève de Parini et auteur de quatre courts poèmes, ou « Sermoni » *Sulla poesia* (1818) qui peuvent être considérés comme un second manifeste de la nouvelle école, Romagnosi, Gioia (voir p. 408), se joignirent à Berchet pour défendre leurs idées dans un journal bi-hebdomadaire, *il Conciliatore* (1818-1819), dont le principal rédacteur fut Silvio Pellico de Saluces (1789-1854). Pellico était déjà l'auteur applaudi d'une tragédie à la manière d'Alfieri, *Francesca da Rimini* (1815), qui paraît aujourd'hui assez faible, mais dont le succès ne se démentit pas durant toute la période révolutionnaire ; comme Confalonieri, il fut arrêté en 1820, s'entendit condamner à mort en qualité de conspirateur affilié aux « Carbonari », et sa peine fut commuée en celle d'emprisonnement. Des *piombi* de Venise il passa dans les cachots du Spielberg en Moravie ; et de là, libéré

1. Né à Milan, d'une famille originaire de Nantua.

en 1830, il rapporta ce petit livre si plein de délicatesse, de résignation chrétienne et de simplicité, *le Mie prigioni* (1832), qui a fait le tour du monde, et a exercé une influence plus profonde, sur le cœur des Italiens, que les harangues et les invectives les plus enflammées. Berchet connut aussi les persécutions et l'exil; mais il avait pu se réfugier à temps en Angleterre, où il resta jusqu'en 1829, et c'est là qu'il composa et publia ses meilleures poésies, toutes vibrantes de patriotisme, encore que d'une forme parfois négligée : *i Profughi di Parga* et les *Romances* sur des sujets politiques (*Clarice, il Romito del Cenisio*) parurent en 1824; les *Fantasie*, où sont évoqués les souvenirs héroïques de la ligue lombarde contre Barberousse, en 1829.

Les promoteurs du romantisme italien furent donc avant tout des esprits libéraux, justement suspects au gouvernement autrichien qui supprima le *Conciliatore* en septembre 1819. Les partisans de la poésie classique de leur côté, formellement opposés à toute tendance révolutionnaire, comme Botta qui voyait dans les romantiques des ennemis de la patrie, défendirent leurs idées dans la *Biblioteca italiana*, soutenue par l'Autriche. La querelle fut encore envenimée par l'apparition, toujours à Milan, d'une feuille fondée par un policier, l'*Accattabrighe* (1818-1819), hostile aux romantiques. Peu à peu les polémiques s'étendirent à d'autres provinces d'Italie, et se prolongèrent avec des alternatives d'accalmie et de recrudescence, selon les publications qui venaient les entretenir; l'intervention de Monti, en 1825, avec son « sermon » sur la mythologie, en fut un des incidents notables.

Si l'on fait abstraction de leur côté politique, les idées de la nouvelle école n'avaient rien de très subversif : on

protestait contre l'usage de la mythologie, contre la rigide distinction des genres et la prétendue autorité des règles, et contre l'imitation indiscrète des anciens. A toutes ces conventions, on essayait de substituer un plus grand respect de la vérité, et surtout on se piquait de choisir des sujets capables d'intéresser un public beaucoup plus large que les seuls lettrés; pour cela, il fallait parler à ce public de ses aspirations, de ses sentiments, de ses croyances, de ses préjugés même; en s'adressant ainsi à une portion plus vaste du peuple italien, on perfectionnerait son éducation morale et civique. Mettre l'émotion artistique et le plaisir littéraire au service de l'éducation nationale, telle est l'idée, entièrement inconnue de la Renaissance, mais déjà formellement exprimée par Parini et par Foscolo, que les romantiques italiens prirent pour base de leur poétique. C'est d'ailleurs un principe sur lequel ils étaient bien d'accord avec les classiques.

Parmi les hommes qui se rallièrent dès la première heure à ce programme, il s'en trouva qui n'avaient nullement le tempérament révolutionnaire, et qui ne crurent jamais, comme quelques novateurs intempérants, que la libre fantaisie dût rien coûter au bon sens et au bon goût. Tels furent deux Lombards, le grand poète milanais Carlo Porta (voir p. 390), qui fit bon accueil aux idées de la nouvelle école (*el Romanticismo*, 1819), et Tommaso Grossi, de Bellano (1791-1853), qui eut l'honneur, en qualité de notaire, de rédiger l'acte d'union de la Lombardie au Piémont en 1884; ami, collaborateur et éditeur de Porta, Grossi a composé quelques nouvelles sentimentales en vers, qui répondaient excellemment au goût du temps et obtinrent un grand succès : la *Fuggitiva* (1816) d'abord écrite en dialecte, puis traduite en italien par

l'auteur lui-même, *Ildegonda* (1820), et *Ulrico e Lida* (publiée tardivement en 1837); il fut moins heureux dans un essai plus ambitieux de poème épique, *i Lombardi alla prima crociata* (1821-1826).

Enfin ce fut un esprit essentiellement pondéré, timide même à certains égards, aussi peu fait pour l'action politique et révolutionnaire que pour la polémique personnelle, Alessandro Manzoni, qui devint le chef reconnu du romantisme italien : il dut cet honneur au seul prestige du talent avec lequel il réalisa dans ses œuvres les aspirations souvent confuses, qui poussaient sa génération à renouveler les vieilles formules de la poésie.

II

Issu d'une noble famille lombarde — il ne porta jamais le titre de comte auquel il avait droit, — Alessandro Manzoni naquit à Milan le 7 mars 1785; sa mère était la fille du célèbre Cesare Beccaria. Après des études médiocres, il se tourna de lui-même avec passion vers les grands classiques, et débuta très jeune par quelques compositions distinguées, où l'on reconnaît l'influence des poètes alors en honneur : dans un *Trionfo della libertà* (1801), l'allégorie mythologique dérive en droite ligne de la *Bassvilliana* et de la *Mascheroniana*; d'ailleurs un vif sentiment d'admiration affectueuse l'unit à Monti, auquel il dédia, en 1803, une idylle intitulée *Adda*. Trois *Sermoni* en vers libres (1803-4) se rattachent plutôt à la satire dans le genre de Parini. Une sorte d'épître, en vers libres également, adressée à sa mère (1806), sur la mort de Carlo Imbonati, celui-là même pour qui Parini avait composé en 1764 son ode *l'Edu-*

cazione, et un poème mythologique *Urania* (1807-1809), dont la conception rappelle le *Prometeo* et la *Musogonia* de Monti et annonce *le Grazie* de Foscolo, complètent la production juvénile de Manzoni; il devait plus tard renier cette partie de son œuvre. On conçoit cette condamnation pour *Urania*, dont il disait qu'il pourrait bien composer encore d'aussi mauvaises pièces, mais plus du même genre; elle a de quoi surprendre au contraire pour le poème sur la mort de C. Imbonati : on y lit de beaux vers, que Foscolo a cités dès 1807, dans une note élogieuse de ses *Sepolcri*, et Manzoni y a formulé sa première profession de foi littéraire : « Si tu veux être poète, y dit en substance l'ombre d'Imbonati à son jeune ami, il faut d'abord éprouver des sentiments sincères, et longuement en étudier l'expression (*sentir e meditar*) : conserve ta main pure, comme ton esprit;... ne sois esclave de personne; ne trahis jamais la sainte Vérité [1]; n'aie jamais ni complaisance pour le vice, ni raillerie pour la vertu... » A cette profession de foi morale autant que littéraire, Manzoni n'eut jamais rien à retrancher. Les véritables motifs qui amenèrent le poète à répudier cet important essai de jeunesse sont d'ordre tout intime : Giulia Beccaria, légalement séparée de son mari Pietro Manzoni, vivait depuis plusieurs années avec C. Imbonati, tantôt en Lombardie, tantôt à Paris, et le jeune Alessandro, indulgent pour une mère tendrement aimée, avait célébré comme un héros et comme un sage cet Imbonati, qu'il ne connaissait d'ailleurs pas personnellement. Il ne pouvait lui plaire, dans la suite, de publier lui-même une pièce qui rappelait trop clairement de si délicats souvenirs.

1. Il ne s'agit pas ici de la vérité chrétienne, mais du Vrai, qui est sacré par lui-même.

Durant cette première période, toute classique, de sa carrière, Manzoni fut imbu des idées philosophiques françaises, et du voltairianisme alors à la mode. Il avait accompagné sa mère à Paris après la mort d'Imbonati (fin de 1805); il y resta jusqu'en 1810, vivant au milieu de la société qui fréquentait les salons de Mme Condorcet et de Mme Cabanis, où il rencontra Volney, Garat, Destutt de Tracy, et en particulier Fauriel, auquel le lia dès lors une sincère et durable amitié. En février 1808, il épousa Henriette Blondel, d'origine genevoise et protestante; deux ans plus tard elle abjura le calvinisme; le mariage fut à nouveau célébré, cette fois par un prêtre catholique, et Manzoni rentra dans le giron de l'église romaine. Cette conversion a donné lieu à beaucoup de commentaires malveillants; la suite de la longue vie de Manzoni ne permet pas de douter qu'elle ait été sincère, et il faut dire que la piété du nouveau converti n'eut jamais rien d'étroit ni d'intolérant. Dans cette âme douce et pondérée, la foi s'allia aux généreux sentiments de liberté et d'humanité qu'y avait déposés la philosophie du XVIIIe siècle.

De 1812 à 1825 se place la période la plus féconde de l'activité poétique de Manzoni; il est en possession d'une foi religieuse, philosophique, patriotique, et sa conception de la poésie se précise : son dessein est de « ramener à la religion tous les sentiments nobles, grands et humains, qui en découlent naturellement ». Les *Inni sacri* de Manzoni répondent parfaitement à ce programme. Ces hymnes devaient être au nombre de douze, cinq seulement furent composés : *la Risurrezione* (1812), *il Nome di Maria* et *Natale* (1813), *la Passione* (1814-1815), et *la Pentecoste* (1817-1822). Ce qui en fait la beauté véritable n'apparut pas clairement aux contem-

porains. Pour la forme, ces courtes strophes continuaient la tradition inaugurée par les odes de Parini et de Foscolo, avec beaucoup de finesse et de grâce, mais non sans quelques maladresses; on ne saurait dire d'autre part, en ce qui concerne le fond, que Manzoni ait réussi à trouver des accents qui rappellent la poésie biblique : il n'en a pas la naïveté, l'ampleur, la puissance. Ces hymnes d'un nouveau genre durent déconcerter les dévots lecteurs qui pensaient y trouver de brillantes descriptions des mystères que célèbre l'Église, conformément aux traditions de la poésie chrétienne et presque liturgique, que l'Italie avait connue depuis les origines du Moyen Age jusqu'au XVIIe siècle.

La personnalité du poète se révèle dans sa façon de considérer le sentiment religieux : il y voit une source de force et de courage dans les afflictions, un gage d'union et d'amour entre les hommes, un idéal d'égalité et de justice sociale; car c'est pour eux tous, sans distinction de classes, que s'est accompli le mystère de la Rédemption, et les humbles, les opprimés, les déshérités y trouvent plus que personne des motifs d'espérer et de se réjouir. De là vient la douceur tant vantée de ces hymnes, véritables chants d'amour et de paix, de joie humaine et terrestre plus que divine, en ce sens que le poète glisse rapidement sur le côté surnaturel du dogme, et insiste sur les soulagements immédiats que les promesses chrétiennes apportent aux hommes. De là dérive encore ce que l'on a justement appelé l'inspiration démocratique des hymnes de Manzoni : des pièces comme la *Résurrection*, et plus encore peut-être la *Pentecôte*, mettent clairement en lumière le caractère humain et consolateur de ce christianisme bienfaisant, qui prodigue les expressions de tendresse et de réconfort aux âmes

faibles et découragées. Ces hymnes sont aussi des œuvres d'art achevées, soit par la perfection et l'harmonie du style, soit par la fougue du mouvement lyrique : il faut voir par exemple, dans la *Résurrection*, la brusque exclamation du début : « *È risorto!* », deux fois ramenée dans la seconde strophe, puis à la onzième et à la douzième, et rappelée dans la promesse des derniers vers :

Nel Signor chi si confida
Col Signor risorgerà [1].

La prière contenue dans les huit dernières strophes de la *Pentecôte* mériterait d'être analysée en entier pour l'élévation et la spontanéité du sentiment. Les mètres un peu courts, employés par Manzoni, ne paraissaient pas destinés à exprimer des pensées aussi générales, d'une émotion aussi largement humaine.

Lorsque la *Lettera semiseria di Grisostomo* déchaîna la querelle des romantiques et des classiques, l'auteur des hymnes se rangea sans hésiter parmi les premiers ; mais il le fit avec la réserve un peu timide qui devait toujours le caractériser. Il écrivit alors une ode badine, l'*Ira d'Apollo*, dédiée à Berchet, et qui pourrait avoir comme sous-titre : « contre l'emploi de la mythologie » ; mais il ne voulut pas la publier du vivant de Monti, qu'il craignait de contrister.

Son attitude politique fut empreinte de la même rectitude de vues, avec la même discrétion. Lorsque en 1814, il fut question de désigner Eugène Beauharnais comme roi du « Regno italico », Manzoni signa la protestation dirigée contre le choix d'un étranger, quel qu'il fût. En avril 1815, l'entreprise de Murat, qui essaya de

1. « Celui qui met sa confiance dans le Seigneur, ressuscitera avec le Seigneur. »

se faire le porte-drapeau de l'indépendance italienne, lui inspira une ébauche de « canzone », où se trouve fortement exprimée la conviction que l'union de tous les Italiens sous une seule autorité était la condition essentielle de leur liberté. En mars 1821, les libéraux lombards crurent que les constitutionnels piémontais allaient franchir le Tessin; alors Manzoni composa la belle ode *Marzo 1821*, pleine de confiance patriotique et de sévères avertissements à l'adresse des oppresseurs de l'Italie : mais il ne la confia qu'à sa mémoire jusqu'au jour (1848) où les circonstances lui permirent de la publier. Cette noble affirmation des droits de la nation italienne resta donc sans influence sur l'esprit public et ne devint pas populaire; d'ailleurs la note religieuse (v. 54 et 69) et la pitié, la tendresse qu'inspire au poète la misérable situation de l'Italie (st. 5 et 10), durent paraître des accents un peu faibles au moment où la révolution était déchaînée. La dernière strophe elle-même, ajoutée peut-être après les journées milanaises de mars 1848[1], se termine avec quelque mollesse sur la plainte que fera entendre le citoyen qui n'aura pas pris part à ces luttes héroïques. Faut-il y voir un retour attristé du poète sur le rôle effacé auquel il se sentait condamné par sa nature réservée et timide?

A la nouvelle de la mort de Napoléon, Manzoni fut en proie à une grande surexcitation : en deux jours, pendant que sa femme, à sa demande, ne cessait de jouer du piano, il composa la plus célèbre de ses poésies, l'ode du *Cinque Maggio*, vantée par Gœthe, admirée par Lamartine, traduite en plus de vingt langues, et qui reste sans doute le morceau le plus impartial qu'ait

1. « O giornate del nostro riscatto... »

inspiré la disparition de l' « homme fatal ». En ces dix-huit courtes strophes, le poète résume les extraordinaires vicissitudes de cette carrière agitée : il ne loue ni ne blâme; sa question : « Fu vera gloria? » reste sans réponse; mais il s'incline devant ce génie en qui le Créateur s'est plu à mettre un reflet exceptionnellement brillant de sa puissance. Le contraste entre la grandeur de Napoléon et sa chute, est rendu avec une force que l'auteur puise dans la sincérité de son émotion, et la perspective des consolations divines, qui seules ont pu arracher au désespoir cette âme tourmentée, donne à ce chant vraiment inspiré une conclusion pieuse, où reparaît la douceur coutumière de Manzoni.

Vers le même temps il composait deux tragédies : *il Conte di Carmagnola* (1816-1820) et *Adelchi* (1820-1822), œuvres imparfaites au point de vue scénique, mais d'une importance capitale dans l'histoire du romantisme italien. Nourri de Shakespeare, de Gœthe et de Schiller, le poète lombard rompait définitivement avec la tradition qui avait imposé jusqu'alors les unités de temps et de lieu, et il a eu soin de motiver longuement cette rupture dans une lettre, en français, à un M. Chauvet, qui avait rendu compte de *Carmagnola* dans le « Lycée français ». En ce qui concerne le choix des sujets, Manzoni convaincu que le Vrai seul peut intéresser, bannit le romanesque, et demande à l'histoire d'Italie les personnages et l'action de ses drames. Le condottiere Carmagnola, après avoir été l'ami du duc de Milan, Filippo Maria Visconti, vers 1420, passa au service de Venise; la Sérénissime république l'employa précisément dans une guerre contre le duc, et bien que Carmagnola y eût remporté divers avantages sur les armées milanaises, le Conseil des Dix le rappela, et le condamna à mort pour

trahison. Manzoni a consciencieusement feuilleté les chroniqueurs contemporains, pour éclaircir le mystère de cette sentence, et il s'est convaincu — démenti en cela par les historiens plus récents — que Carmagnola était innocent : il a vu en lui un soldat loyal, victime des ténébreuses intrigues de la politique vénitienne. Le personnage ainsi conçu a une fière allure, et l'action, dégagée de toute complication mesquine, met en jeu des sentiments virils et guerriers, parfaitement appropriés aux aspirations de l'Italie de 1820.

La seconde tragédie de Manzoni, *Adelchi*, a pour sujet la chute du royaume lombard, abattu par Charlemagne (772-774). L'intérêt national de ces luttes entre dominateurs étrangers, dont le peuple italien était l'enjeu, a été fort adroitement mis en relief par l'auteur : l'exaltation continuelle des vertus patriotiques, de l'honneur et de la piété, communique à l'œuvre une signification morale au moins égale à celle de *Carmagnola*. L'effort réalisé par le poète pour donner au drame une solide base historique est attesté par son long « Discours sur quelques points de l'histoire des Lombards en Italie ». Cependant, au milieu des obscurités que présente l'interprétation des chroniques relatives à ces temps lointains, Manzoni n'a réussi ni à dégager la vérité des faits, ni surtout à reconstituer la vie de la société italienne à cette époque, ce qui était son ambition principale. La vanité de son entreprise lui apparut nettement, et il écrivait à Fauriel que son « pauvre *Adelchi* » n'était décidément qu' « un petit monstre romantique ». Dans *Carmagnola*, Manzoni avait eu soin d'avertir qu'un des personnages était de son invention; il renonça, dans *Adelchi*, à prendre cette précaution devenue inutile, car aucun de ses héros n'y est vraiment historique, non pas

même Charlemagne, avec sa physionomie de tyran moderne qui a lu Machiavel et connu Napoléon. La douce et plaintive figure d'Ermengarda, sœur d'Adelchi, épouse répudiée de Charlemagne, est une pure création de la sensibilité de Manzoni; et le protagoniste, le fils du roi Desiderio, Adelchi est un caractère où l'auteur reconnaissait lui-même « une couleur romanesque ». Dès 1825, Victor Cousin disait : « Manzoni, toujours poète lyrique, s'est peint dans Adelchi ».

Il est parfaitement exact que l'inspiration lyrique l'emporte de beaucoup sur le mouvement dramatique dans les deux tragédies de Manzoni : les scènes les plus belles en sont les monologues, et les entretiens où les sentiments des personnages s'épanchent librement, en un style dont la simplicité contraste avec le ton guindé cher au théâtre classique; on y admire aussi de brillantes descriptions, et surtout des chœurs célèbres, un dans *Carmagnola*, deux dans *Adelchi*. La conception même de ces intermèdes montre à quel point Manzoni avait peu le sens de la scène : « J'ai voulu, dit-il, me réserver un petit coin où il me fût permis de parler en mon propre nom... » Ces chœurs, assez gauchement rattachés à l'action, sont d'ailleurs fort beaux : dans *Carmagnola*, le poète maudit les guerres fratricides où, pendant des siècles, les Italiens ont dépensé toute leur énergie à s'entre-déchirer; dans *Adelchi*, le chœur exprime d'abord d'une façon saisissante l'espoir inutile et la déception du peuple asservi, qui attend un peu de liberté de la défaite de ses tyrans, pour s'apercevoir bientôt qu'il change seulement de maîtres. Ces pièces figurent parmi les plus sincèrement émues qu'ait inspirées le patriotisme italien; il faut y joindre le second chœur d'*Adelchi*, les strophes musicales, dont la mélancolie est

tempérée par les espérances chrétiennes, qui accompagnent la mort d'Ermengarda. Manzoni poète n'a rien écrit de plus parfait.

III

Auteur des *Hymnes*, du *Cinq Mai* et des deux tragédies, Manzoni était, en 1822, le poète le plus en vue de la jeune génération : par la force des choses, c'est lui qui devint le chef du romantisme italien. Sa personnalité contribua à donner à la nouvelle école un caractère de modération et de bon sens qu'elle n'eut pas toujours en d'autres pays. La fameuse théorie du sublime et du grotesque lui est inconnue, et la non moins célèbre formule de « l'art pour l'art » lui eût profondément répugné. Pour lui en effet, l'art devait poursuivre une utilité pratique, immédiate, et contribuer à la régénération morale et sociale de l'Italie. Dans une lettre au marquis Cesare d'Azeglio, écrite précisément en 1823, il déclarait que la poésie devait se proposer « pour but, l'utile; pour sujet, le vrai; pour moyen, l'intérêt », formule discutable que Manzoni finit par condamner quelque cinquante ans plus tard. A la date où elle fut écrite, elle exprimait excellemment sa pensée : l'office de la littérature était de façonner la conscience religieuse et morale du peuple italien, et ce « vrai » qu'il fallait prendre pour sujet, c'est dans l'histoire qu'on devait le chercher.

Peu satisfait peut-être de ses essais tragiques, qu'il ne renouvela plus, Manzoni se tourna vers le roman : c'est sous cette forme qu'il tenta de réaliser une fusion plus intime et plus harmonieuse de la fantaisie et de l'histoire. Il se mit à l'œuvre dès 1821, et la première édition

des *Fiancés*, en trois volumes, fut imprimée de 1825 à 1827, sous ce titre : *I Promessi Sposi, storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da A. M.* Par un artifice souvent employé, l'auteur suppose qu'il a retrouvé ce récit dans un manuscrit anonyme : l'ayant jugé beau, il s'est mis en devoir de le publier. Mais à mesure qu'il le copiait, il s'est persuadé que la forme en était inacceptable (les premières pages de l'Introduction sont un amusant pastiche du style redondant et fleuri cher aux écrivains du XVIIe siècle); il a pris alors le parti de rédiger à sa façon la matière du manuscrit, non sans procéder, chemin faisant, à d'attentives vérifications historiques.

La trame du roman est fort simple, et se résume en peu de lignes : deux jeunes villageois des environs de Lecco, Renzo et Lucia, sont sur le point de se marier, lorsque la persécution d'un hobereau des environs vient retarder leur union; celui-ci, don Rodrigo, s'est mis en tête d'enlever Lucia qu'il a rencontrée un jour dans la campagne, et pour commencer il enjoint au curé de remettre le mariage aux calendes grecques. Les deux amoureux quittent le pays, se séparent, et n'échappent que par miracle à mille pièges que la méchanceté des hommes et la misère de l'époque tendent à leur simplicité; ils se retrouvent enfin, libres de s'aimer et de s'unir.

Si l'on n'a en vue que la marche de l'action, il faut avouer qu'elle est d'une lenteur un peu fatigante, non seulement à cause de la multiplicité et de la longueur des épisodes qui se rattachent aux épreuves des deux fiancés, mais surtout parce que ces épisodes sont l'occasion de parenthèses, souvent très développées, qui n'ont qu'un rapport lointain avec les aventures des héros. L'intention manifeste de Manzoni a été de tracer un tableau aussi complet et varié que possible de l'état lamentable de la

Lombardie, de 1628 à 1630, sous la domination espagnole : cette riche province est mal administrée, ruinée par les guerres, la famine et la peste ; l'artisan modeste et le laborieux cultivateur y sont tyrannisés par tous les complaisants auxiliaires que trouvent les tyranneaux du voisinage, seuls protégés efficacement par les lois. On peut admettre sans invraisemblance que les vicissitudes des deux gentils amoureux n'étaient pas pour Manzoni l'élément essentiel de son récit, mais seulement le lien qui lui a permis de présenter au public une série de scènes de la vie milanaise au XVIIe siècle ; c'est à celles-ci qu'il a visiblement attaché le plus d'importance. L'intrigue, pour reprendre sa définition de la poésie, n'a pour office que d' « intéresser », c'est-à-dire de fournir à l'auteur le « moyen » de réaliser une œuvre dont le « sujet » est le « vrai ». Ni roman d'aventures, ni roman psychologique, les *Fiancés* sont par excellence un roman historique, selon la formule alors mise à la mode par Walter Scott, mais avec l'empreinte du talent tout personnel de Manzoni. Des pages comme celles où est retracée l'institution — car c'en était une — des « bravi », ces émissaires armés jusqu'aux dents des hobereaux, et les exécuteurs de leurs basses œuvres, contre lesquels les lois restaient impuissantes, ou encore la description de la disette de 1628 et des soulèvements populaires auxquels elle donna lieu, de la guerre qui ravagea le Milanais, et surtout de la peste de 1630, sont de l'histoire vivifiée par un poète. Non seulement les faits sont exacts et plusieurs personnages réels, mais Manzoni a réussi à reconstituer l'état politique et social de la Lombardie à cette époque, comme il se le proposait.

Les *Fiancés* sont encore un roman d'une haute moralité, l'auteur ayant eu constamment en vue d'en dégager

des enseignements profitables à ses compatriotes. Peu de livres ont mieux répondu aux besoins du peuple auquel ils sont destinés, et ont contribué davantage à l'éducation de la conscience nationale. Il y a quelque chose de paradoxal dans ce fait, indiscutable cependant, que les deux œuvres où les Italiens ont le plus largement puisé la haine de la domination étrangère, *Mes prisons* de S. Pellico et les *Fiancés* de Manzoni, sont empreintes d'une douceur et d'une résignation toutes chrétiennes. C'est que leur piété n'enseigne pas l'abstention égoïste du solitaire qui se retire du monde, après avoir secoué sur lui la poussière de ses sandales; leur résignation n'aboutit pas au renoncement : elle est faite de confiance dans le triomphe prochain de l'idéal de justice et de bonté qu'ils ont dans le cœur. En attendant, aux promesses de cet idéal ils opposent, avec une éloquente simplicité, l'abjection de la société présente, bien reconnaissable jusque dans les évocations du passé, et la font détester. Manzoni ajoute à cette simplicité une ironie souriante, qui souligne avec une indulgence suggestive les petites et les grandes misères de ses innocents héros. A un moment où Renzo sent se resserrer autour de lui un réseau de complicités obscures, qu'il désespère de pouvoir briser, il ne cesse — raconte Manzoni — de « répéter ces étranges paroles : Au bout du compte, il y a une justice en ce monde! » Sur quoi l'auteur ajoute : « Tant il est vrai qu'un homme accablé par la douleur ne sait plus bien ce qu'il dit ». Tel est le ton de bonhomie spirituelle sur lequel Manzoni intervient habituellement dans son récit; il n'est pas une scène où l'on ne rencontre de ces traits qui font sourire d'abord et penser ensuite.

Le roman, qui n'est pas à l'abri de toute critique pour

les proportions de l'ensemble, vaut donc surtout par le détail. Un lecteur superficiel a vite fait de déclarer le livre bon pour les enfants, et d'y relever des longueurs. En réalité peu d'ouvrages d'imagination gagnent plus à être relus. A mesure qu'on le connaît mieux, on en apprécie davantage, outre la valeur morale et éducative, le mérite artistique. La plupart des tableaux en sont dessinés et colorés de main de maître, à commencer par le paysage qui sert de cadre au récit, et qui donne lieu à maintes descriptions dont la poésie égale l'exactitude. Les moindres détails de la vie des personnages sont vus de très près et rendus avec un réalisme, une simplicité de moyens que l'on ne peut assez admirer; Manzoni a déployé un talent original dans la peinture des foules, qu'il excelle à mettre en mouvement, et dont il fait bien comprendre la psychologie complexe. Mais surtout ses personnages, historiques ou de fantaisie, sont des créations vivantes, qui ne s'effacent plus de la mémoire du lecteur. Outre Renzo, Lucia, et sa mère la bonne Agnese, don Rodrigo et ses « bravi », ce sont particulièrement le Père Cristoforo, capucin charitable et énergique, protecteur des fiancés, et *deus ex machina* au dénouement : après une jeunesse turbulente, il s'est converti, a vaincu son orgueil, sans que l'humilité du moine soit parvenue à éteindre tout à fait la flamme dont s'éclaire encore parfois son regard; voici en face de lui la figure falote de don Abbondio, le curé du village, incapable de méchanceté, mais poltron et borné, qui fournit à l'auteur, avec sa servante, la bavarde et indiscrète Perpetua, la matière des scènes les plus humoristiques. D'autre part Manzoni a dessiné avec gravité la noble physionomie du pieux cardinal Federigo Borromeo, et le mystérieux personnage auquel il n'a pas donné de nom, l' « Innominato », que

dans sa première rédaction l'auteur avait appelé « Conte del Sagrato » — peut-être un Visconti dans la réalité, — appelé à représenter ces natures généreuses, mais violentes et mal dirigées, sujettes à des retours subits, qui étonnèrent leur siècle par la hardiesse de leurs crimes, et par l'éclat de leurs conversions. Il ne faut pas oublier sœur Gertrude, dans l'histoire Virginia de Leyva, la mauvaise religieuse dont le cloître n'a fait qu'exaspérer les instincts pervers en les voilant d'hypocrisie. Ses aventures étaient beaucoup plus développées dans la rédaction primitive du roman, et il faut attribuer à des scrupules artistiques autant que moraux l'allégement que, sur ce point, Manzoni a fait subir à son œuvre.

Car les *Fiancés* ont passé par plusieurs formes avant d'arriver à l'état où nous les lisons. Si pour quelques-uns le génie n'est qu'une longue patience, pour Manzoni le secret du talent était la réflexion : « Pensarci su », telle fut sa devise, et toutes ses œuvres portent la trace de ce lent travail de méditation et de correction, grâce auquel il approcha autant qu'il est possible de la perfection. Les morceaux inédits des *Fiancés* publiés récemment (1905) jettent une vive lumière sur la première phase de l'élaboration du roman. Mais on savait depuis longtemps à quelles corrections sévères Manzoni avait soumis son style. A ce point de vue, il était peu satisfait de son œuvre telle qu'elle parut en 1825-1827. Un séjour qu'il fit à Florence, précisément en 1827, le convainquit de la nécessité de se livrer à une étude approfondie du vocabulaire et de la syntaxe, étude fondée sur une connaissance plus solide de l'usage toscan. Il entreprit donc, selon sa pittoresque expression, de « rincer ses frusques dans les eaux de l'Arno », et du long effort que lui coûta cette minutieuse revision sortit l'édition définitive, de

1840-1842, seule reconnue par l'auteur. A leurs autres mérites, les *Fiancés* ont donc ajouté, depuis lors, celui d'être un des meilleurs spécimens de la prose italienne moderne, alerte et dégagée, tour à tour familière, émue et spirituelle.

Est-ce à dire que ce roman soit parfait de tout point? Manzoni lui-même ne le pensait pas. A la réflexion, il dut reconnaître que la fusion de l'élément historique et de l'élément imaginaire n'y était pas aussi intime qu'il l'avait rêvée; de là viennent les longueurs et les disproportions que tout le monde y a remarquées. Ce qu'il y a de démodé dans les *Fiancés* — et à dire vrai il n'y a que cela — c'est précisément la conception du « roman historique ». Mais si l'on veut s'assurer du degré de perfection relative auquel Manzoni a su élever ce genre hybride, il faut le comparer aux essais nombreux que suscitèrent naturellement son exemple et son succès. Il y a sans doute du talent, de l'ingéniosité, des pages attachantes dans le *Marco Visconti* (1834), que Tommaso Grossi dédia précisément à son ami Manzoni; dans l'*Ettore Fieramosca* (1833) et le *Niccoló de' Lapi* (1841) du gendre de Manzoni, Massimo d'Azeglio, dans la *Margherita Pusterla* (1838) de Cesare Cantù, écrivain prodigieusement fécond, plus connu comme historien (*la Lombardia nel secolo XVII,* 1832, commentaire historique des *Fiancés,* auquel contribua Manzoni lui-même), dans les romans de Guerrazzi (*l'Assedio di Firenze*, 1836), que l'on retrouvera parmi les écrivains les plus passionnés de la période révolutionnaire; cependant ces œuvres estimables, qui obtinrent un grand succès, ne peuvent supporter la comparaison avec les *Fiancés.*

Pour tout dire, il faut pourtant signaler encore une certaine étroitesse dans les idées morales de Manzoni, et

en particulier dans le parti pris avec lequel il a résolument éliminé de son œuvre toute scène d'amour, si courte qu'elle fût, même d'amour innocent et légitime, comme celui de Renzo et de Lucia. Dans un curieux morceau qu'il a retranché de sa rédaction définitive (début du chap. IX), il avait esquissé cette singulière théorie : il y a dans le monde à peu près six cents fois plus d'amour, au bas mot, qu'il n'en faut pour perpétuer notre espèce; il est donc bien inutile, il est même dangereux d'exciter ce sentiment, alors qu'il y en a tant d'autres à encourager! Et il ajoute : Des deux Racine, le tendre, l'auteur de tragédies passionnées, et le converti, le chrétien, ce dernier est le vrai, le grand; et s'il eût été en son pouvoir de détruire ses œuvres profanes, personne n'aurait dû hésiter à l'y aider. — Voilà l'exagération flagrante, inadmissible, d'une préoccupation morale qui finit par prévaloir sur le sentiment artistique lui-même; ce qu'il y a de curieux, c'est qu'elle n'ait cependant pas réussi à l'étouffer. Mais Manzoni n'était pas le premier Italien qui eût réalisé une œuvre vraiment belle, forte et populaire, en subordonnant l'art à une intention didactique et à une pensée chrétienne : Dante et le Tasse l'avaient devancé dans cette voie, et Manzoni a su se placer tout à côté de ces deux poètes dans l'affection de ses compatriotes.

IV

Après son roman, Manzoni ne composa plus aucune œuvre d'imagination. Sa veine, qui eut toujours quelque chose de laborieux, même en ses plus belles années, s'épuisa de bonne heure, et il eut le grand mérite de ne pas vouloir la forcer : il s'arrêta lorsqu'il s'aperçut que

« ce n'était plus la poésie qui venait le chercher, mais lui qui s'essoufflait à courir après elle ». Le sens critique, qu'il eut très aigu, a fait obstacle, sans nul doute, à l'épanouissement de ses facultés créatrices ; dès qu'il avait abordé un genre, rien ne pouvait lui en dissimuler les faiblesses, et il s'arrêtait. C'est ainsi qu'il s'en tint à cinq hymnes et à deux tragédies, et son expérience, pourtant si brillante, du roman historique, lui fit comprendre clairement que toute conciliation entre l'histoire et la fiction était impossible. Ses vues sur ce sujet sont exposées dans son discours intitulé *Del romanzo storico e in genere de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1845). Cette intelligence pénétrante et cette bonne foi le rendent sympathique ; mais il faut avouer aussi que ces tâtonnements et ces repentirs l'excluent du nombre de ces génies puissants qui créent dans la joie et dans la confiance.

Manzoni se tourna donc de plus en plus vers les recherches purement historiques ou théoriques. Déjà plusieurs digressions de son roman accusaient sa prédilection pour ce genre de travail ; quelques-unes y ont été maintenues, et font souvent longueur ; d'autres en ont été retranchées, et deux d'entre ces dernières sont devenues le noyau de publications à part. L'une se rattache au chapitre XXXII des *Fiancés*, où l'auteur annonçait l'intention de faire la lumière sur l'histoire obscure et controversée de la condamnation infligée à quelques innocents, accusés par le peuple d'avoir volontairement répandu la peste, au moyen de prétendus onguents. Cela devint la *Storia della Colonna infame*, achevée dès 1829, mais publiée seulement avec la seconde édition des *Fiancés* : le public, qui attendait un second roman, fut grandement déçu de n'y trouver qu'une savante dis-

cussion historique et juridique sur le procès des « Untori ». L'autre question, sommairement traitée dans les premiers brouillons de l'Introduction, est celle de la langue et du style qui convenaient à une œuvre de ce genre, et, d'une façon générale, le problème de la langue italienne. Cet ordre de recherches a longuement occupé l'auteur des *Fiancés*, au point de vue pratique d'abord, entre la première et la seconde édition, au point de vue théorique après 1840; il a résumé ses études dans ce domaine en un célèbre rapport, adressé au ministre Broglio, en 1868 : *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, qui a contribué à porter sur son véritable terrain cette vieille querelle sans cesse renaissante. La seconde rédaction du roman d'une part, ce rapport de l'autre, et les nombreux ouvrages composés à l'occasion de ces deux publications ont fait entrer cette polémique séculaire dans une phase toute nouvelle, et ont préparé la solution que le temps ne peut manquer de rendre définitive.

L'idée fondamentale de Manzoni est que l'italien doit être considéré, enfin, comme une langue parlée, et non comme une rhétorique artificielle, entretenue par les lettrés et les académies; cette langue usuelle, vivante, est donc représentée par un dialecte, non par une tradition écrite. Quel dialecte? Le toscan, le plus facilement compris de tous les Italiens et le moins éloigné de la langue littéraire — ou plus exactement le florentin, qui possède la richesse nécessaire pour exprimer toutes sortes d'idées, philosophiques et poétiques aussi bien que familières. La distinction, si évidente pour nous, entre la langue écrite, qu'un Cesari et un Giordani s'efforçaient encore de ramener à la pureté de sa source, au XIVe siècle, et la langue parlée, fait le plus grand honneur à la clairvoyance de Manzoni et à la sûreté de son jugement. Il se

peut que, dans le détail de sa théorie, se soient glissées quelques exagérations, et que pratiquement, dans sa revision des *Fiancés*, il ait fait preuve de plus de modération; le résultat incontestable de ses travaux de linguistique n'en fut pas moins d'assurer pour la seconde fois, et par des moyens tout nouveaux, le triomphe de la langue de Florence. Trois siècles plus tôt, Bembo avait imposé à l'Italie le florentin, mais celui des livres, celui de Pétrarque et de Boccace; Manzoni imposait, avec les tempéraments nécessaires, celui qui résonne avec une propriété si savoureuse sur les lèvres des vivants. Plus que par des considérations philologiques, il avait été conduit à cette théorie féconde par ses préoccupations nationales, par le besoin d'affirmer l'unité de la langue comprise et écrite, sinon encore parlée, par tous les peuples de la péninsule, et par l'espoir, peut-être chimérique, que le florentin triompherait de toutes les résistances, comme le parisien s'est fait, depuis longtemps, accepter de toute la France.

Parmi ses ouvrages philosophiques, il faut citer un traité sur la *Morale Cattolica*, réfutation courtoise d'une appréciation de l'historien genevois Sismondi, que Manzoni jugeait peu équitable; publié dès 1819, cet ouvrage reparut en 1855, avec quelques modifications et additions. Sous l'influence du plus grand philosophe italien du XIXe siècle, le Trentin Antonio Rosmini (1797-1855), auquel le lia une sincère et durable amitié, il composa un dialogue *Dell'invenzione* (1850), qui devait être suivi de deux autres, déjà conçus, sur le Plaisir et sur l'Unité des idées; ces traités restèrent à l'état de projets. Aux écrits d'un caractère moral et politique, plutôt qu'historique, appartient encore un *Saggio comparativo sulla Rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione italiana*

del 1859. L'introduction et le seul fragment entièrement rédigé de cet ouvrage furent publiés seulement après la mort de l'auteur; on y lit une inacceptable appréciation sur la Révolution, qui n'aurait fait que du mal à la France aussi bien qu'à l'Europe. Il est impossible de ne pas penser au mot de La Bruyère sur les enfants, forts du bon lait qu'ils ont sucé, qui battent leur nourrice.

C'est au milieu de ces constantes études et de ces méditations que s'acheva la longue vie de Manzoni, vie modeste, qui ne chercha jamais les succès bruyants ni les luttes orageuses de la parole publique et de l'action : il n'a demandé de joies qu'au travail, aux affections de la famille et à l'amitié. L'amitié lui donna les plus douces satisfactions, mais du côté de la famille les épreuves ne lui furent pas épargnées : il perdit sa femme, Henriette Blondel, en 1833 et sa seconde femme en 1861, sa mère en 1841, quatre filles, dont l'aînée, Giulia, avait épousé Massimo d'Azeglio, et tout à la fin de sa vie (1873) son fils Pietro. Comme sa vieillesse se prolongea bien au delà de la publication de ses œuvres les plus célèbres, il entra vivant dans la gloire. Victor-Emmanuel II lui conféra la dignité de sénateur en 1860, et il assista en cette qualité à la proclamation du royaume d'Italie. En 1864, il vota le transfert de la capitale de Turin à Florence; jamais il ne se rendit à Rome, mais il accepta le titre de citoyen romain honoraire qui lui fut décerné en 1872, donnant ainsi son adhésion à la chute du pouvoir temporel. Ses compatriotes lui ont su un gré infini de cet acte, par lequel ce fervent catholique, presque nonagénaire, témoigna hautement qu'il mettait le souci de l'unité nationale, aussi bien que sa foi, au-dessus des querelles de partis. Lorsqu'il expira, le 22 mai 1873,

dans sa quatre-vingt-neuvième année, l'Italie entière entoura sa dépouille mortelle d'honneurs dont la spontanéité et l'unanimité font penser à l'élan avec lequel le peuple français, douze ans plus tard, devait célébrer les funérailles de V. Hugo.

CHAPITRE V

GIACOMO LEOPARDI

I

Classique ou romantique? Telle est la question que les esprits habitués aux catégories nettes se défendent difficilement de poser, en abordant un écrivain dont le talent était à son apogée vers 1830. En ce qui concerne Leopardi, cette question n'est susceptible de recevoir aucune réponse précise : non seulement il s'est tenu à l'écart des polémiques qui passionnèrent ses contemporains; mais si ses sympathies, incontestablement, le portèrent d'abord vers les classiques, la nature même de son inspiration mélancolique, de sa sensibilité maladive, de son imagination éprise de tout ce qui « inspire des idées vagues et indéfinies », de ce qui, « faute de certitude, ne peut jamais nous satisfaire », le placerait plutôt dans le camp opposé. Ce classique, car il l'est par la conception de son art, est au fond beaucoup plus romantique que le raisonnable Manzoni. Il faut en prendre son parti : Leopardi échappe à toutes les délimitations d'école; il les domine de la hauteur de son génie.

Le comte Monaldo Leopardi était un esprit étroit, encore que cultivé, catholique intolérant, adversaire résolu de toute idée libérale. Passionné pour les livres, il avait réuni une bibliothèque considérable; mais, administrateur imprévoyant de sa fortune, ce fut un bonheur pour lui d'avoir une femme capable de prendre en main la haute direction de ses affaires : Adelaide Antici, qui réussit à sauver sa maison de la ruine, partagea sa vie entre les pratiques dévotes et la gestion sévère du patrimoine familial. Son mari, ses enfants, tout le monde marchait à la baguette, et les effusions sentimentales ne la détournaient guère de ses préoccupations favorites. Son fils Giacomo a laissé quelques lignes terribles sur certaines mères de sa connaissance qui, au chevet d'un enfant malade, ne savaient demander à Dieu que de le prendre à lui. Si l'on ajoute que la famille habitait un simple village des États pontificaux, Recanati, dans les Marches, entre Ancône et Macerata, on pourra se faire une idée de l'atmosphère raréfiée, étouffante, où s'atrophia physiquement et moralement l'une des plus vastes intelligences et l'une des âmes les plus ardentes que l'Italie ait produites depuis Dante et Pétrarque.

Giacomo était né le 29 juin 1798, l'aîné de trois enfants : Carlo et Paolina le suivaient à un et deux ans d'intervalle. Il apprit les premiers rudiments sous la direction de son père, et de prêtres familiers de la maison; mais à partir de onze ou douze ans, il sut pourvoir seul à son instruction, grâce à la bibliothèque paternelle, à un goût passionné pour l'étude, imprudemment encouragé, et à un désir précoce, immodéré, de gloire. Il se nourrit d'auteurs grecs, latins, français; il apprit même l'hébreu, et se voua tout entier aux recherches d'érudition, composant des commentaires, des traductions, des

traités, tels qu'une histoire de l'astronomie écrite à quinze ans, et un *Essai sur les erreurs populaires des anciens* (1816). Il ne faut pas oublier ses traductions de Fronton et de Denys d'Halicarnasse en prose, des idylles de Moschus (1815) et de la *Batrachomyomachie*, en vers, plus celle d'un *Inno a Nettuno* (1816), dont il prétendit avoir retrouvé le texte, en même temps que celui de deux odes anacréontiques qu'il publia en grec — le tout de sa façon. En d'autres temps et dans des conditions plus favorables, Leopardi serait devenu un grand philologue. Ses essais, en particulier sur certains écrivains grecs de la décadence, conservent une réelle valeur, et portent témoignage de l'extraordinaire maturité intellectuelle de cet adolescent. Mais les sept années durant lesquelles, de son propre aveu, il se livra à un travail « fou et désespéré », arrêtèrent d'une façon irrémédiable son développement physique, au moment où sa constitution, naturellement débile, aurait eu besoin de se fortifier : sa vue baissa ; sa colonne vertébrale dévia, et son épuisement nerveux commença à provoquer des troubles qui s'aggravèrent d'année en année. Des médecins, qui ne craignent pas de formuler un diagnostic à quelque soixante ans de distance, n'ont pas hésité à baptiser son mal une neurasthénie cérébro-spinale. Le fait est que vers vingt ans il se sentait vieux, difforme, objet de risée ou de pitié, usé sans avoir vécu, avec un esprit critique trop développé et une sensibilité exaspérée.

Les angoisses morales ne lui furent pas plus épargnées que les tortures physiques : il prit en haine le piétisme étroit des siens ; il a écrit que « la famille était une chose dont il entendait parler, mais qu'il ne connaissait pas ». D'ailleurs Recanati était, « de l'aveu même de ses habitants, le village le plus ignorant et le plus mort des

Marches », « pays sauvage », où l'on était réduit à vivre « au milieu des bêtes »; « si le reste du monde est le purgatoire, là, c'est l'enfer ». Le « petit bossu » y était constamment blessé dans ses sentiments les plus chers : ses rêves de gloire faisaient sourire; les idées libérales, qu'il avait puisées dans ses lectures, et l'humiliation patriotique que lui inspirait l'asservissement où était retombée l'Italie après 1815, passaient dans son entourage pour des opinions folles et pernicieuses. L'amour enfin, auquel Leopardi aspira de toutes les forces de sa nature ardente, le tourmenta sans relâche, et ne lui procura que de cruelles déceptions.

Le pessimisme ne peut guère germer que dans le cœur de ceux qui attendent beaucoup de la vie et des hommes. Leopardi se place au premier rang de ces désespérés, avides d'affection, de joie, de liberté, et par conséquent aussi de force et de santé, auxquels leur destinée refuse impitoyablement tout cela. Du moins eût-il voulu n'être pas privé du commerce d'êtres capables de le comprendre, et connaître ainsi, à défaut d'autres succès, ceux que son intelligence exceptionnelle pouvait lui assurer. Mais, soit crainte qu'il ne s'émancipât définitivement, soit surtout économie, les parents de Leopardi, c'est-à-dire sa mère, ne consentirent sous aucun prétexte à le laisser chercher fortune au loin. Lorsqu'il fut bien convaincu que tout effort pour les fléchir serait superflu, et qu'on sacrifierait « ses inclinations, sa jeunesse, sa vie entière » et celles de son frère Carlo, aux intérêts de leur famille, Giacomo, parvenu à sa majorité (1819), se procura un passeport, une petite somme d'argent, et s'apprêta, de concert avec Carlo, à prendre la fuite : il avait écrit une longue lettre, douloureuse, cruelle aussi, pour justifier auprès de son père sa résolu-

tion — sans faire une allusion à sa mère! Le projet éventé échoua, et les deux jeunes gens se virent plus étroitement surveillés. Ce fut seulement en novembre 1822, sur l'intervention d'un oncle, que Giacomo obtint la permission de quitter pour la première fois sa prison.

Dans quelles dispositions d'esprit il passa ces deux dernières années de captivité, en proie à une mélancolie croissante, presque privé de lecture par le mauvais état de ses yeux, hanté par l'idée du suicide, sa pensée trop active minant ce corps débile, nous le voyons par sa correspondance et par le journal de ses pensées, récemment publié[1]. « J'étais épouvanté de me trouver au milieu du néant, néant moi-même... J'en étais arrivé à croire que tout est faux en ce monde, même la vertu, même la faculté de sentir, même l'amour... L'enthousiasme, compagnon et aliment de ma vie, s'était si bien éteint en moi, que j'en frissonnais d'effroi : il est temps de mourir, m'écriais-je, il est temps de céder au destin! » Il ne renonçait pourtant pas entièrement à ses rêves de gloire, et parfois le moindre incident suffisait à lui rendre une lueur d'espoir. Un soir (1820), il ouvre sa fenêtre avant de se mettre au lit; on était au printemps; le ciel était pur : la lune l'inonde de ses rayons et une bouffée d'air tiède entre dans sa chambre; au loin il entend des chiens qui aboient; des images sans nombre remontent à sa mémoire, son cœur s'amollit, et le voilà qui crie comme un forcené « implorant la miséricorde de la nature, dont il croyait entendre la voix après un si long silence ».

C'est à ce moment que se précise dans son esprit sa conception philosophique du monde infailliblement voué à la douleur : le bonheur ne peut être que l'effet momen-

1. *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, 7 vol., 1898-1900; et *Scritti vari inediti*, 1 vol., 1906.

tané d'illusions, d'ailleurs bienfaisantes, qui masquent aux hommes l'horrible réalité : à mesure que ces illusions s'évanouissent, apparaît « cette vérité universelle que tout est rien ». Leopardi a vivement protesté contre l'accusation d'avoir simplement réduit en système ses infortunes personnelles. Nul doute qu'il ne fût de bonne foi en repoussant ce reproche; sa pensée avait assez de noblesse et d'ampleur pour s'élever au-dessus de sa destinée particulière. Mais qui oserait nier que les circonstances cruelles de sa jeunesse n'aient influé d'une façon décisive sur sa philosophie désespérée?

Ses seules consolations lui vinrent alors de l'amitié et des encouragements d'un homme, auquel reste le grand honneur d'avoir le premier compris le « merveilleux enfant » et d'avoir deviné son génie, Pietro Giordani. Leopardi avait entendu dire un jour que Giordani était le meilleur écrivain du temps; il avait aussitôt dévoré ses articles dans la *Biblioteca italiana* fondée en 1816, et lui avait écrit. Giordani reconnut les dons exceptionnels du jeune homme, s'intéressa à ses malheurs, et vint passer une quinzaine de jours à Recanati, en septembre 1818. L'influence qu'exerça le célèbre lettré sur Leopardi ne fut peut-être pas aussi profonde, au point de vue philosophique et religieux, que le crut le comte Monaldo, inquiet et désespéré des hardiesses de son fils; elle fut certainement très grande en ce qui concerne ses idées politiques et surtout littéraires. A partir de 1816 en effet, Leopardi se détourna de l'érudition proprement dite, commença à envisager de préférence les ouvrages de l'esprit sous le rapport de la beauté, et à considérer le métier d'écrivain comme un art. Il apporta aussitôt à l'étude des grands poètes la passion et l'intelligence pénétrante qu'il avait mises jusqu'alors au service de ses

recherches critiques et historiques, et bientôt Giordani s'assura que personne n'était mieux doué pour réaliser sa conception favorite du style italien : langue du XIVe siècle, style grec. La virtuosité du jeune homme alla jusqu'à écrire, sous le titre de *il Martirio dei SS. PP. del Monte Sinai*, une prétendue traduction d'un traité ascétique dû à un écrivain anonyme du XIVe siècle, et le P. Cesari accueillit la découverte sans défiance!

II

Philologue distingué à l'âge où d'autres se contentent d'être des écoliers, Giacomo Leopardi fut aussi un poète précoce. Dès treize ans il composait une tragédie, *Pompeo in Egitto*, et quelques autres essais sans importance, qu'il n'a pas accueillis dans le recueil définitif de ses œuvres. Le morceau le plus ancien qu'il y ait admis plus tard, un fragment de poème en tercets, l'*Appressamento della morte* (1816), est déjà empreint d'une mélancolie caractéristique. Puis viennent deux élégies (1817-1818) que lui inspirèrent ses premières émotions amoureuses, provoquées par l'apparition à Recanati d'une cousine, Gertrude Cassi-Lazzari ; celle-ci passa cinq jours chez les Leopardi, à la fin de 1817, apportant à ce reclus de dix-neuf ans la révélation fugitive du charme féminin, qui le bouleversa. Malgré quelques réminiscences trop reconnaissables de Pétrarque, le trouble, le sentiment de vide où le jeta le départ de cette vision de beauté épanouie — la cousine avait sept ans de plus que lui — y sont traduits avec force et sincérité.

Mais l'année 1818 est surtout marquée par la composition de deux « Canzoni » patriotiques d'une superbe

envolée. Des critiques méticuleux n'ont pas eu de peine à y relever un peu de redondance et d'artifice ; mais n'y avait-il pas aussi beaucoup de rhétorique, aujourd'hui démodée, dans les plus beaux discours des orateurs de la Révolution ? L'essentiel est que l'artifice ne fausse pas le sentiment, et ce reproche ne saurait s'adresser aux deux pièces *All'Italia* et *Sul monumento di Dante che si prepara in Firenze.* Trois ans plus tôt, Leopardi avait écrit, après la défaite de Murat, une *Orazione per la liberazione del Piceno,* tout à fait conforme aux idées de son père : il fallait se réjouir de retrouver la paix sous un gouvernement légitime, et renoncer aux utopies de liberté et d'unité. Quel chemin parcouru en trois ans ! C'est avec un mélange de colère et de honte que le poète évoque l'image de l'Italie désarmée, enchaînée, cachant sa figure entre ses mains pour pleurer : aucun de ses enfants ne prend les armes pour sa défense ; ceux qui se battent vont verser leur sang sur une terre lointaine, au service de l'étranger ! Puis, par un artifice renouvelé de Foscolo, Leopardi se reporte aux grandes luttes nationales de la Grèce, aux héros tombés aux Thermopyles, et met dans la bouche du poète Simonide le chant de gloire qui exalte ces sauveurs de la patrie.

Que l'Italie avilie puise des leçons de courage et d'honneur dans les exemples que lui ont laissés ses grands hommes, telle est encore l'idée qui inspire la Canzone sur le monument de Dante, et un peu plus tard, celle, beaucoup plus parfaite, à Angelo Mai (1820). Les découvertes d'ouvrages grecs et latins, de Cicéron, de Marc-Aurèle, de Symmaque, d'Isée, etc., faites par A. Mai dans les palimpsestes de Milan et de Rome, excitaient alors un grand enthousiasme. Leopardi se plut à voir un gage de réveil pour l'Italie dans toutes ces

voix glorieuses qui se faisaient entendre après tant de siècles, au milieu de la prostration générale; allait-on assister à une Renaissance comme celle du xv[e] siècle? Et les noms de Dante, de Pétrarque, de Colomb, de l'Arioste et du Tasse, celui d'Alfieri enfin, se pressent sous sa plume, tous les héros de la poésie et de la pensée, qui ont souffert de la lâcheté ou de l'injustice des hommes, mais auxquels l'Italie doit le plus pur de sa gloire. Une inspiration analogue se retrouve dans deux pièces un peu plus tardives. L'une, adressée à « un vainqueur au jeu de ballon », exhorte un jeune homme à rechercher les honneurs de la victoire et à fortifier ses membres pour être prêt à secourir l'Italie; l'autre, écrite à l'occasion d'un mariage projeté, mais non réalisé, de sa sœur Paolina, est un pressant appel aux mères : c'est à elles qu'il appartient de donner à la patrie des générations robustes. Dans l'une et dans l'autre, les souvenirs classiques reparaissent comme un reproche à l'Italie dégénérée, sous forme d'allusions ici aux jeux de la palestre, là aux mères spartiates, et à Virginie sauvant Rome par sa mort. Mais déjà ces deux poésies et l'ode à Angelo Mai laissent percer plus nettement que les précédentes le découragement intime, profond de Leopardi. Dans la suite, il ne retrouvera plus les expressions de confiance et d'espoir qui lui échappent encore, et le désenchantement de toutes choses va inspirer ses moindres écrits.

Un groupe de pièces, plus libres de forme, composées en 1819 et 1820 sous la dénomination d'Idylles, renferme quelques-unes des poésies les plus exquises de Leopardi, tant pour la perfection toute classique du style, le relief et le ramassé de l'expression, que par l'intimité du sentiment et l'originalité de la conception.

C'est par exemple *l'Infinito*, quinze vers qui constituent l'une des méditations les plus troublantes qu'ait traduites une ingénieuse disposition de pensées et de mots; puis c'est le célèbre *Passero solitario*, remanié ultérieurement, image mélancolique de Leopardi lui-même, chanteur solitaire au milieu de la fête de la vie, à laquelle il demeure étranger. C'est encore la *Vita solitaria*, *Alla luna*, et deux poésies amoureuses, *il Sogno* et *la Sera del dì di festa*. Dans chacune de ces idylles, un coin de nature familier au poète, d'un réalisme saisissant, une impression sincère, une expérience de Leopardi, magistralement décrite, sert de point de départ à ses réflexions désolées : un coup d'œil rapide aux aspects extérieurs des choses, à des tableaux de préférence limités, noyés dans la pénombre et dans la demi-teinte du clair de lune, y est aussitôt suivi d'un autre regard, profond et comme apeuré, dans les abîmes de la pensée. Et l'art y est consommé : cette liberté, cette simplicité apparentes sont le résultat d'un long et pénible effort. Pour composer, raconte-t-il dans une de ses lettres (5 mars 1824), Leopardi obéissait d'abord à une « frénésie » qui, en deux minutes, lui dictait le plan de toute la pièce; puis il attendait que l'inspiration le ressaisît, parfois plusieurs mois après : « Alors je me mets à écrire, mais avec tant de lenteur qu'il m'est impossible de terminer une poésie, même la plus courte, en moins de deux ou trois semaines... Si l'inspiration ne vient pas d'elle-même, on tirerait de l'eau d'un tronc d'arbre plutôt qu'un vers de mon cerveau. »

Cet art, fait de sobriété étudiée et d'émotion intime, brille de tout son éclat dans les pièces avec lesquelles se termine cette première partie de la carrière de Leopardi : *Bruto minore* (1821), où est proclamée l'inutilité de la

vertu, fatalement écrasée par la force brutale; *Alla primavera* (1822), invocation à l'insensible nature, aujourd'hui dépouillée de l'aimable voile de fictions imaginées par les anciens; l'hymne plein de souvenirs bibliques « Aux patriarches » (1822), admet que le bonheur ait pu être le partage de l'humanité tant qu'elle s'est conformée aux simples lois de la nature; enfin, le sublime *Ultimo canto di Saffo* (1822) oppose aux beautés de cette nature, indifférente et même cruelle, la douleur injuste, imméritée d'un être inévitablement voué au suicide. Il faut encore rattacher à ce groupe de poésies la belle ode *Alla sua donna*, de peu postérieure (1823), où Leopardi célèbre le charme ineffable de la femme idéale, de « la femme qui n'existe pas ».

A partir de 1823, Leopardi interrompit pour quelques années sa production poétique : d'autres préoccupations, d'autres œuvres l'en détournèrent momentanément.

III

Sorti pour la première fois de Recanati, Leopardi arriva le 23 novembre 1822 à Rome. L'idée qu'il avait conçue de la ville éternelle, à travers la littérature classique, ne correspondait en rien à la réalité. Ainsi son expérience de la liberté et des voyages aboutit tout de suite à une déception : il désira presque aussitôt revoir Recanati, où il rentra en mai 1823. Le malheureux poète, trop longtemps isolé du monde et replié sur sa propre pensée, ne devait recevoir que des blessures chaque fois qu'il sortirait de lui-même. Ce n'est pourtant pas que les marques délicates, toujours spontanées, d'admiration et d'affectueux intérêt lui aient été marchandées par

ceux qui appréciaient son génie. Un éditeur de Milan lui assura, à partir de 1825, de modestes appointements pour diriger une grande édition des œuvres de Cicéron, et pour diverses autres publications; il donna quelques leçons, et ainsi put vivre à Milan, puis à Bologne, en 1825 et 1826; après un hiver à Recanati (1826-1827), il repassa par Bologne et fit sa première apparition à Florence, où il fut accueilli avec empressement par le cercle de lettrés et d'esprits libéraux, dont le rendez-vous habituel était le célèbre cabinet de lecture de Jean-Pierre Vieusseux (1779-1863), fondateur de la revue l'*Antologia* (1821). Il retrouva là Giordani, et y connut, entre autres, Manzoni, Colletta, et Gino Capponi (1792-1876). Aucune résidence ne lui fut plus chère que Florence, non pas même Bologne, dont le séjour lui avait d'abord semblé particulièrement agréable, jusqu'au moment où son amour pour la comtesse Carniani-Malvezzi lui avait valu les plus amères désillusions.

De cette période datent ses travaux pour l'éditeur milanais Stella, son commentaire sur les *Rime* de Pétrarque (1826), deux chrestomathies de la prose et de la poésie italiennes (1827-1828), quelques traductions, et surtout un petit volume d'*Operette morali* originales (1827), qui placèrent d'emblée Leopardi au premier rang des prosateurs de son temps. Sous ce titre modeste, étaient groupés, au nombre de vingt-cinq, de courts morceaux d'apparence légère, très variés de forme — des dialogues en majorité, mais aussi quelques discours, des récits et des pastiches — dont le fond est éminemment grave, puisqu'il s'agissait pour Leopardi d'y défendre sa conception pessimiste du monde. Il ne faut pas se méprendre sur l'originalité et la portée de sa philosophie : Leopardi reste le grand poète, plutôt que le théo-

ricien du pessimisme; c'est-à-dire que son désenchantement nous trouble surtout par son accent personnel, et nous attache, malgré nos résistances, par l'art sobre et froidement cruel avec lequel il analyse sa douleur intime.

Les *Operette morali*, elles aussi, valent plus par la perfection artistique que par la qualité absolue de la pensée. La facture est très étudiée; Leopardi s'est appliqué à en renouveler le fond, un peu monotone, par un ton où l'ironie, le sarcasme et l'humour se mêlent à l'éloquence, à la dialectique la plus pressante, à la poésie même, car ce sont de véritables poèmes en prose que le *Chant du coq sauvage* et le charmant *Éloge des oiseaux*. Mais partout se retrouvent les mêmes conclusions désolées, partout reparaît l'auteur lui-même sous des noms divers, Filippo Ottonieri, Tristan ou Torquato Tasso. La langue surtout, objet des soins incessants de Leopardi, constitue un des mérites les plus appréciés du livre : Manzoni, qui s'y connaissait, déclarait que « l'on n'avait peut-être encore rien écrit de mieux dans la prose italienne ». A dire vrai, la prose de Leopardi a quelque chose d'un peu compassé; elle manque de légèreté, même lorsque le dialogue veut être badin, et sa langue s'inspire trop peu de l'usage familier, en sorte qu'elle n'échappe pas entièrement au reproche d'être artificielle. Mais ces légers défauts sont plus que rachetés par l'admirable netteté et la vigueur que le style donne à la pensée, par le relief et la plasticité de la période, par la cadence et l'harmonie qui résultent du choix judicieux des mots et de leur ordonnance. Complétée par une centaine de *Pensées* d'inégale longueur, publiées après sa mort, et qu'il ne faut pas confondre avec le long journal intime de ses pensées (voir p. 441), l'œuvre en prose de Leopardi reste, malgré son faible volume, la plus importante de sa géné-

ration avec celle de Manzoni, mais pour des mérites assez différents.

La douceur du climat de Pise, où il passa plus d'un an (1827-1828), apporta un soulagement momentané à sa santé, et le cœur de Leopardi se remit à palpiter comme aux jours de ses juvéniles illusions. Le poète reprit alors la plume, et composa la belle pièce *il Risorgimento*, où il exprime sa surprise et sa joie de ce réveil inattendu de la vie en son âme, qu'il croyait à tout jamais desséchée : ce n'est pas qu'il rétracte ses inébranlables convictions touchant l'horreur de la réalité, l'insensibilité de la nature, l'inutilité de la gloire, la cruauté perverse des femmes ; mais son cœur est encore capable de souffrir, de savourer « le plaisir de la douleur », c'est-à-dire qu'il vit ; il n'est donc plus tout à fait malheureux. Le rythme léger des vers de sept syllabes exprime avec bonheur le nouveau flux de sève qui coule dans les veines du poète, bien que la forme fixe des strophes serve moins bien que les stances libres la pensée de Leopardi.

A cet égard, la pièce contemporaine *A Silvia*, et le poème en vers blancs, postérieur d'un an, *le Ricordanze* (1829), s'élèvent à un degré de perfection très supérieur : ce sont de touchantes évocations du passé, du temps où Leopardi avait aimé une Silvia, une Nerina — peut-être une seule personne sous deux noms différents, — où il avait complaisamment suivi du regard leur fine silhouette ; et la mort a brutalement anéanti tant de grâce naïve et tant de promesses. C'était aussi le temps où la jeunesse du poète s'était flétrie, où ses illusions s'étaient évanouies ; et depuis, l' « amer souvenir » est resté le fidèle compagnon de sa pensée. Le seul plaisir que la nature accorde aux hommes est d'échapper momentanément aux étreintes de la souffrance, en sorte que la mort

peut être appelée bienheureuse, si elle doit nous délivrer du cauchemar de la vie (*la Quiete dopo la tempesta*, 1829). L'ennui d'une existence monotone, dont on n'aperçoit ni le sens ni le but, inspira vers le même temps à Leopardi deux de ses chants les plus parfaits, le court *Sabato del villaggio*, où se retrouvent ces croquis d'après nature qui avaient donné tant de charme aux idylles de 1819-1820, et le poème plus ample, plein d'interrogations angoissées sur notre destinée, intitulé *Canto notturno d'un pastore errante dell' Asia* (1829-1830), et qui se termine sur ce vers :

È funesto a chi nasce il dì natale[1].

Du soulagement passager qu'il avait éprouvé à Pise, le poète était donc retombé dans le plus noir découragement. Ses maux n'avaient pas tardé à le ressaisir; il était rentré dans l'« odieuse nuit de Recanati » (fin de 1828), et, en attendant de pouvoir y échapper, les soucis les plus pénibles étaient venus l'assombrir. Obligé de renoncer à tout travail, et par conséquent au faible revenu que lui avait assuré l'éditeur Stella, il ne pouvait obtenir les emplois qu'il ambitionnait, et se voyait réduit à refuser ceux qu'on lui offrait. L'espoir même de tirer honneur et profit de ses travaux d'érudition, en les publiant en Allemagne, s'évanouit. Par bonheur Pietro Colletta et quelques autres amis florentins trouvèrent l'art délicat de lui faire accepter pour un an une petite pension, qui fut présentée comme venant d'un admirateur anonyme. Un peu plus tard, en 1832, il reçut de sa famille (non sans l'avoir implorée) une mensualité de douze écus. Tout cela, joint aux quelques ressources

1. « Le jour de sa naissance est funeste à celui qui vient au monde. »

occasionnelles qu'il put encore se procurer, en particulier avec une nouvelle édition de ses poésies, lui permit de traîner loin du toit paternel les sept années qui lui restaient à vivre ; sept ans d'agonie physique et morale, qui s'échelonnent entre Florence, Rome et Naples.

IV

Leopardi arriva à Florence dans un état qui effraya ses amis, et, le 15 décembre 1830, il leur adressa la déchirante lettre « Agli amici suoi di Toscana », qui devait servir de préface à la réimpression de ses *Canti* ; on y lit ceci : « J'avais espéré que mes chères études seraient le soutien de ma vieillesse, et j'ai pu croire que, en perdant tout autre plaisir, tous les biens de l'enfance et de la jeunesse, j'acquérais un bien qu'aucune force, qu'aucun malheur ne pourrait m'enlever... Deux ans avant ma trentième année, j'en étais entièrement privé, pour toujours sans doute. Vous savez que je n'ai pu relire moi-même les feuilles de ce livre, et que, pour les corriger, j'ai dû recourir aux yeux et à la main d'autrui. Je ne sais plus me plaindre ; la conscience que j'ai de la grandeur de mon infortune ne comporte plus de lamentations. J'ai tout perdu : *io sono un tronco che sente e pena* [1]. »

La faculté de penser, de sentir et de souffrir resta en effet la dernière intacte dans ce corps appauvri : il fallut encore qu'il s'éprît à Florence d'un violent amour, dont l'objet semble avoir été Fanny Targioni-Tozzetti. L'histoire de cette passion demeure assez mystérieuse, mais elle fut des plus agitées : brusquement, en octobre 1831,

1. « Je suis une masse inerte, qui sent et qui souffre. »

Leopardi quitta Florence sans avertir aucun de ses amis surpris et inquiets, et mena à Rome, jusqu'au mois de mars suivant, une existence assez misérable. C'est l'époque où la passion trouve, dans ses vers, ses accents les plus tragiques : *il Pensiero dominante* (1831), *Amore e Morte* (1832), et probablement aussi le poème intitulé *Consalvo*, la plus romantique de ses œuvres, par les noms mêmes des héros qu'il y met en scène — Consalvo, Elvira, — et plus encore par le sentiment qui l'anime. Consalvo a vingt-cinq ans; il va mourir; dans son agonie, la présence d'une femme a seule pu atténuer ses souffrances. Jamais il ne lui a déclaré son amour; mais, au moment où la vie lui échappe, il la conjure de lui accorder un baiser, le premier et le dernier. Elvira, émue de pitié, n'ose refuser cette grâce au moribond, et Consalvo éclate en un chant d'allégresse : « Je puis mourir satisfait de mon destin; je ne maudirai plus le jour où je suis né... Le monde a deux belles choses : l'amour et la mort; le ciel me conduit vers celle-ci à la fleur de l'âge; l'autre ne m'a pas refusé le bonheur.... »

Ce rêve passionné se dissipa vite. Nous ignorons dans quelles circonstances survint la déception, mais elle ne tarda guère. La pièce intitulée *A sé stesso* (1833) en dit long, en seize vers, sur l'abîme de désespoir où sombra le poète : « Maintenant tu vas te reposer pour toujours, pauvre cœur fatigué... Tu as assez palpité : rien ici-bas ne mérite un seul de tes battements, et la terre n'est pas digne de tes soupirs. Amertume et ennui, voilà la vie; rien de plus; le monde n'est que fange. Apaise-toi maintenant. Désespère pour la dernière fois. Notre race n'a reçu du destin qu'un seul don : la mort. Maintenant, unis dans ton mépris toi-même, la nature, et l'horrible puissance qui prépare dans l'ombre l'universelle douleur,

et l'infinie vanité de tout. » Un an plus tard environ, Leopardi lançait contre celle qu'il avait si ardemment aimée l'invective pleine de mépris et de fierté : *Ad Aspasia* (1834).

A ce moment le poète était établi à Naples, où l'avait conduit le fidèle compagnon de ses dernières années, Antonio Ranieri. Ce personnage a été fort malmené par la critique moderne, pour le livre qu'il a écrit sur ses années de vie commune avec Leopardi. Il est certain que l'absolue exactitude et la bonne foi ne sont pas les mérites éminents de cet ouvrage, et l'on a parlé à ce propos du malheur suprême infligé au poète, après sa mort, par une impitoyable destinée. Les torts de Ranieri biographe ne doivent pourtant pas faire oublier les soins affectueux et la patience — il en fallut — dont il n'a cessé d'entourer l'agonie de l'infortuné. Leopardi se trouva bien de la compagnie de Ranieri, et nous aurions mauvaise grâce à être plus exigeants que lui; d'ailleurs le séjour de Naples, tantôt à Capodimonte, tantôt au pied du Vésuve, fut propice au malade; il ne renonçait pas à la poésie : Ranieri écrivait sous sa dictée. C'est dans ces conditions qu'il composa, en 1835, le mélancolique *Tramonto della luna*, et un an plus tard *la Ginestra o il fiore del deserto*, la plus longue de ses pièces purement lyriques et philosophiques, en 317 vers.

Le genêt est la seule végétation qui égaie les pentes ravagées du volcan formidable; c'est ici, au milieu de cette désolation, que le stupide orgueil des hommes doit venir s'instruire sur les tendres soins dont la nature entoure ses enfants, comme sur la grandeur, sur la puissance de ces pygmées, de ces fourmis :

Non so se il riso o la pietá prevale[1].

1. « Je ne sais si le rire ou la pitié l'emporte. »

La nature, mère dénaturée au cœur de marâtre, est donc la grande ennemie de ses enfants, et l'origine des sociétés humaines doit être recherchée dans l'instinct de conservation qui a poussé les hommes à se rapprocher, pour se défendre mutuellement, sous la menace perpétuelle du danger commun. Dans cette admirable et terrible vision des ruines entassées au milieu du plus riant des décors, se trouvent réunies en une synthèse puissante les meilleures qualités du poète : l'élévation de la pensée, qui de la contemplation de ses misères individuelles se hausse sans effort à des conceptions générales, la froideur cinglante du sarcasme, un art exquis dans la description tantôt de coins de paysage intimes et limités, tantôt des espaces infinis de la mer et du ciel; enfin sa personnalité qui reparaît, de façon inattendue et charmante, dans ce frêle genêt « qui pliera, sans résister, sa tête innocente sous les cataclysmes destinés à l'écraser, mais qui ne se courbe pas lâchement pour supplier son futur oppresseur, et qui ne dresse pas follement vers les étoiles son front orgueilleux. »

Le caractère subjectif de cette poésie, éminemment lyrique, où les idées philosophiques elles-mêmes sont traduites par des images et surtout par des sentiments, explique assez le succès médiocre de Leopardi dans les autres genres, en particulier dans la satire. Il s'y était essayé dès sa jeunesse, et il y revint sur le tard, avec sa *Palinodie* à Gino Capponi (1834), une pièce encore inédite, *i Nuovi credenti* (1835) et surtout les *Paralipomeni della Batracomiomachia*, auxquels il travailla jusqu'en 1837. L'objet que visent constamment ses traits est l'inaptitude, la lâcheté et la sotte confiance en soi qu'il croyait découvrir dans le parti libéral italien : les espérances que celui-ci nourrissait touchant la possibi-

lité de réformes politiques et sociales lui semblaient du dernier grotesque, et il a fait une caricature impitoyable de ces prophètes de l'unité italienne, auxquels finalement l'histoire a donné raison.

Dès 1817 Leopardi avait publié une traduction du petit poème grec sur la *Guerre des rats et des grenouilles*, parodie de l'*Iliade*, jadis naïvement attribuée à Homère. Il eut l'idée de présenter sous forme de « complément » à la *Batrachomyomachie* la satire des luttes dont la péninsule avait été le théâtre depuis 1815 : les rats sont les Italiens, et en particulier les Napolitains, les grenouilles représentent les prêtres, et les Autrichiens sont figurés par les écrevisses. Dans tout cela l'histoire est traitée avec une grande liberté, et l'identification de quelques personnages, même parmi les principaux, reste douteuse. L'obscurité de divers passages constitue le principal défaut du poème, avec la longueur de certaines digressions politiques ou philosophiques qui interrompent le récit, et ne valent pas l'expression spontanée des sentiments indignés de Leopardi. D'ailleurs la valeur artistique de cette fantaisie est certainement supérieure aux appréciations qu'en ont faites quelques critiques italiens légitimement blessés dans leurs sentiments les plus respectables. Une satire rachète difficilement la faute de s'attaquer à qui combat le bon combat de la liberté et du progrès; les sottises qu'Aristophane prête à Socrate nous paraissent médiocrement comiques, et de même la verve amère des *Paralipomeni* ne donne pas envie de rire. Le pessimisme aboutit ici à un dénigrement systématique, qui, dans le détail, pouvait bien être justifié; mais, à voir les choses de haut, cette moquerie manquait de clairvoyance et de générosité.

Le 14 juin 1837, Leopardi, qui avait échappé aux

atteintes du choléra, succomba presque subitement aux maux qui, depuis des années, ne lui laissaient plus de répit. Ranieri sut arracher son corps à la fosse commune, à laquelle le condamnaient les mesures sanitaires destinées à restreindre l'épidémie ; depuis lors sa dépouille mortelle repose dans la petite église de San Vitale, à Fuorigrotta, sur la route de Pouzzoles. En 1898, à l'occasion du premier centenaire de la naissance de Leopardi, l'Italie a célébré dignement la mémoire de celui dont l'œuvre peu volumineuse a enrichi d'un chapitre glorieux l'histoire de sa littérature. Presque autant que Dante, plus que Pétrarque à coup sûr, Leopardi a su joindre à la perfection de la forme une inspiration profondément humaine, où sont agités les problèmes les plus troublants sur notre destinée.

CHAPITRE VI

LA LITTÉRATURE DE LA RÉVOLUTION ITALIENNE

(1830-1870)

Tandis que Leopardi, replié sur lui-même, fermait son cœur aux espérances grandissantes des patriotes, la littérature tendait de plus en plus à seconder leurs efforts, à préparer les esprits, à enflammer les courages, en vue de réaliser, par la révolution, l'affranchissement et l'unité de l'Italie, ce rêve séculaire.

C'est dire qu'à ce moment les préoccupations artistiques passent au second plan et se subordonnent à l'exécution d'un plan politique, suivi avec ténacité, qui prime tout. Les hommes de pensée, les philosophes et les poètes, se lancent à corps perdu dans l'action; beaucoup, fidèles à l'exemple de S. Pellico, deviennent les martyrs de la cause sainte à laquelle ils consacrent toute leur énergie. Un souffle de dévouement sublime passe alors sur l'Italie, et la péninsule a son héros épique et légendaire en Garibaldi. Malheureusement cette épopée vécue, des Alpes à la Sicile, ces tragédies d'exils, de barricades, de cachots et de fusillades, font un peu de tort à

l'art. Le principe cher à Parini, à Foscolo, à Manzoni, suivant lequel la littérature doit se proposer un but immédiatement utile, un profit positif, est poussé jusqu'à l'exagération. Le souci de la forme et de la beauté en souffre. Au lendemain de la première édition des *Fiancés*, après la mort de Leopardi, on se trouve presque exclusivement en présence d'improvisations souvent brillantes, mais peu solides, et dont la valeur absolue n'est pas en rapport avec la popularité dont elles ont joui, avec l'action réelle qu'elles ont exercée sur les contemporains.

Il va donc suffire de passer rapidement en revue beaucoup d'œuvres et beaucoup de noms, dont un petit nombre seulement méritent de retenir l'attention. Pour traiter convenablement cette partie de la littérature italienne, il faudrait retracer en détail l'histoire des conspirations, des soulèvements populaires et des batailles. Le cadre de ce résumé ne s'y prête pas, et l'on a dû se borner à énumérer les écrivains les plus distingués de cette période.

I

L'agitation de cette époque troublée, impatiente, se prêtait mal aux lentes et sereines recherches de la critique historique ou littéraire et de la philologie. Il faut cependant indiquer la faveur croissante dont jouirent, dans l'Italie révolutionnaire, les études sur l'œuvre et la vie de Dante. De 1830 à 1870, les éditions de la *Divine Comédie* dépassent le chiffre de deux cents, les commentaires et les dissertations de toutes sortes pullulent, signés de P. Fraticelli, Br. Bianchi, G. B. Giuliani, G. Bor-

ghi, G. Rosini, plus connu pour quelques romans historiques à l'imitation des *Fiancés*, S. Centofanti, collègue du précédent à l'université de Pise et poète. C. Balbo compose une vie de Dante (1839); le siècle de Dante est évoqué par F. Arrivabene (1830), et les plus belles pages du poète sont présentées comme *Esempi di bello scrivere in poesia* par Luigi Fornaciari (1826-1850), etc. L'année 1865 où, pour la première fois, l'Italie célébra le centenaire de la naissance de Dante, donna un nouvel élan, qui ne s'est plus ralenti, aux études sur tout ce qui touche, de près ou de loin, à la *Divine Comédie*.

Parmi les esprits les plus curieux et les plus solides qui se signalèrent dans cette noble émulation, une place à part revient de droit à Niccolò Tommaseo (1802-1874), Dalmate de naissance, Florentin d'adoption, plusieurs fois exilé pour l'ardeur de son patriotisme italien. Ses ouvrages lexicographiques — dictionnaire des synonymes (1830) et grand dictionnaire de la langue italienne (1856 et suiv.) — le mettent au premier rang des philologues du XIX[e] siècle, de même que son recueil de chants populaires corses, toscans, grecs et illyriens (1841) fait de lui un précurseur des études sur le folk-lore. Travailleur infatigable jusqu'à ses dernières années, malgré la cécité qui l'affligea d'assez bonne heure, il a laissé des ouvrages de critique littéraire, de politique, de morale et d'éducation, des poésies, et même un roman historique, *il Duca d'Atene* (1837).

L'histoire proprement dite reçut, vers le même temps, une impulsion décisive, en Piémont par la création de la première « Deputazione di storia patria » (1833), et à Florence par la fondation de l'*Archivio storico italiano* (1842), auquel collabora Tommaseo, et dont Gino Capponi, le futur historien de la république de Florence,

(1875) fut, avec Vieusseux (p. 448), le principal fondateur. Le Napolitain Carlo Troya (1784-1858) publiait une savante histoire d'Italie pendant le moyen âge en dix-sept volumes (1839-1859), et Michele Amari, de Palerme (1806-1889), que l'exil conduisit à Paris, racontait d'abord l'histoire des Vêpres Siciliennes (1842), puis celle des musulmans en Sicile (1845-1872), son œuvre maîtresse. Cesare Cantù (1804-1895) osait entreprendre une histoire universelle, en trente-cinq volumes (1838-1846), qu'il retoucha sans se lasser jusqu'à la dixième édition (1890); mais ses études plus restreintes sur la Lombardie au XVIIe siècle (1832) ou à l'époque de Parini (1854), sur le *Conciliatore* et les « Carbonari » (1878) ou sur Monti et son temps (1879), sont des œuvres qui ont moins perdu en vieillissant.

Avec Atto Vannucci, de Pistoie (1810-1883), prêtre et éducateur, et avec Luigi Carlo Farini, de Ravenne (1812-1866), qui joua un rôle éminent, comme ministre et dictateur, dans les événements de 1848-1859, l'histoire prend un caractère de propagande politique plus accusé : le premier publia, à partir de 1848, une série de biographies sous le titre de *i Martiri della libertà italiana dal 1794 al 1848* ; le second écrivit une histoire de l'État romain de 1814 à 1850 (1850-1853), et donna une continuation, jusqu'à l'année 1830, à l'histoire de C. Botta (voir p. 409). Cette génération a d'ailleurs tenu à raconter elle-même les grandes luttes qu'elle soutint pour libérer l'Italie, sous forme de mémoires généralement pleins de vie et de passion. Il ne saurait être question de les citer tous; sur la seule épopée garibaldienne, il existe une véritable littérature. Il suffira de rappeler, parmi les plus importants, les mémoires du Pisan Giuseppe Montanelli (1813-1862) et du Napolitain Luigi Settembrini

(1813-1877). Ce dernier, condamné à mort comme conspirateur, vit sa peine commuée en celle des travaux forcés, et réussit à se réfugier en Angleterre; il revint à Naples en 1862, et fut chargé d'y enseigner la littérature italienne. Si ses mémoires sont restés inachevés, tous ses écrits, et en particulier ses brillantes « Leçons » de littérature (1866-1872), respirent le patriotisme le plus enflammé. Massimo d'Azeglio (1798-1866), déjà signalé pour ses romans (p. 430), d'abord peintre, puis entièrement absorbé par la politique, et ministre du jeune roi Victor-Emmanuel en 1849, a laissé des « Souvenirs » dont l'intérêt résulte du rôle même que joua leur auteur; d'Azeglio y a joint l'attrait d'un style plein de verve.

Mais les écrits de d'Azeglio qui eurent, auprès de ses contemporains, le plus de retentissement, sont ses ouvrages proprement politiques, brochures, opuscules, articles ou proclamations, dans lesquels il commentait au jour le jour les événements où se décidaient les destinées de l'Italie; il suffira de rappeler : *Degli ultimi casi di Romagna* (1846), *i Lutti di Lombardia* (1848), la proclamation de Moncalieri (1849), *Questioni urgenti* (1861), et la « Lettre aux électeurs » (1865), qui constitue son véritable testament politique. Les idées qu'il défendit sans cesse, et qu'il s'efforça de faire passer dans la pratique, lui étaient communes avec deux autres Turinois, Cesare Balbo (1789-1853) et Vincenzo Gioberti (1801-1852), auteurs, le premier des *Speranze d'Italia* (1844), le second du *Primato civile e morale degli Italiani* (1843).

Gioberti fut d'abord un philosophe. Comme le Trentin Antonio Rosmini (1797-1855), il travailla au rétablissement d'une philosophie catholique, contre le sensualisme du XVIIIe siècle et l'éclectisme de Victor Cousin. Mais, plus que Rosmini, dont il réfuta d'ailleurs cer-

taines opinions, Gioberti se préoccupa du relèvement de l'Italie : il rattacha toujours ses doctrines à l'idée de progrès politique et social. Entré dans les ordres, ce prêtre libéral se vit dans l'obligation de résigner ses fonctions de chapelain de la cour ; il fut même arrêté et exilé, jusqu'au jour où Charles-Albert accorda au Piémont une constitution (1848) : il devint alors député, premier ministre, ambassadeur à Paris. C'est en exil, à Bruxelles, qu'il publia son ouvrage sur la « Primauté civile et morale des Italiens », destiné à exalter les vertus et les gloires passées de l'Italie, en retraçant à ce peuple le rôle que la Providence lui avait assigné dans le monde. Aucun livre n'était plus propre à flatter l'amour-propre national, et les moyens qu'il recommandait pour arracher cette nation élue aux divisions qui l'affaiblissaient, étaient le contre-pied de la propagande révolutionnaire et des campagnes de conspirations organisées jusqu'alors : il croyait à la vertu des idées et à la force de l'amour, pour resserrer les liens entre les peuples et les princes d'Italie, et pour réaliser les réformes les plus urgentes. D'ailleurs la solution immédiate du problème qu'il assignait aux efforts des patriotes était, non pas l'unité, mais la confédération — d'où l'Autriche se trouvait exclue, par prétérition. Le *Primato*, vigoureusement attaqué dès son apparition par les Jésuites, et défendu par son auteur en une série d'écrits d'un ton assez vif, devint le livre de chevet de tous les esprits libéraux. On raconte que le cardinal Mastai, se rendant au conclave en 1846, emportait l'œuvre de Gioberti, celles de d'Azeglio et de Balbo dans ses bagages, avec l'intention d'en faire hommage au nouvel élu ; et devenu pape lui-même sous le nom de Pie IX, il parut d'abord disposé à en suivre les maximes. Bien qu'il y eût une

large part d'utopie dans les théories de Gioberti, elles contribuèrent grandement à préparer la solution, d'ailleurs toute différente, celle de l'unité, qui finit par prévaloir. Lui-même en ses derniers écrits (*il Rinnovamento civile d'Italia*, 1851), élargissant de plus en plus ses idées, ne craignit pas de réclamer l'abolition du pouvoir temporel, et montra qu'il avait mis sa confiance en Victor-Emmanuel et en Cavour pour réaliser le rêve de sa vie.

Cesare Balbo disait qu'une œuvre comme le *Primato* était un acte plutôt qu'un livre, et il entra résolument, comme son cadet Gioberti, dans la voie de la littérature militante. Sa jeunesse, qui s'était écoulée sous Napoléon, l'avait initié aux affaires publiques et au métier militaire; mais, à partir de 1825 environ, il se consacra aux études historiques proprement dites, et à l'histoire littéraire. Ses principales œuvres sont la *Storia d'Italia sotto i Barbari* (1830), *Della letteratura negli XI primi secoli dell' era cristiana* (1836), la *Vita di Dante* (1839), les *Meditazioni storiche* (1842); puis il se tourna vers la politique, dédiant à Gioberti ses *Speranze d'Italia* (1844), œuvre moins utopique que le *Primato*, et dirigée surtout contre la domination autrichienne. Dès lors il n'écrivit plus que pour défendre les idées qu'il soutint comme député, comme ministre de Charles-Albert et de Victor-Emmanuel, comme ambassadeur auprès de Pie IX.

Parmi les esprits philosophiques qui délaissèrent la méditation sereine pour l'action, il faut encore citer le Milanais Carlo Cattaneo (1801-1869). Tout d'abord, il se signala par ses publications d'un caractère juridique et économique : ses *Notizie naturali e civili sulla Lombardia* (1844) lui valurent une solide réputation. Mêlé à la révolution milanaise de 1848, il a raconté cette insurrection en attaquant avec vivacité la politique de Charles-Albert.

Partisan résolu de la république et de la fédération, il combattit également Cavour et Mazzini; jamais il ne se rallia à la monarchie, et, retiré à Lugano, il refusa toujours les fonctions de député qui lui furent offertes à plusieurs reprises.

Le nom du grand agitateur génois Giuseppe Mazzini (1805-1872) appartient aussi à la littérature. Il a beaucoup manié la plume, en particulier pour écrire ces articles de journaux et pour entretenir de la terre d'exil cette vaste correspondance, grâce auxquels il exerça sur la jeunesse italienne, surtout avant 1850, une si prodigieuse action. Le charme fascinateur de sa personne était presque irrésistible, et beaucoup de ceux qui l'ont subi, même de loin, ont bravement sacrifié leur vie à la défense de ses idées. Son style brillant, entraînant, passionné, mystique, conserve un reflet de son âme d'apôtre illuminé. Les articles plus spécialement critiques, qu'il composa durant les premières années de son séjour à Londres (1837), ont été réunis en volumes dix ans plus tard; on y remarque des essais fortement pensés. Mais c'est surtout comme journaliste que l'histoire littéraire doit considérer Mazzini. Dès 1828, il collaborait à l'*Indicatore genovese*, puis à l'*Indicatore livornese* qu'il fonda (1829) avec Guerrazzi et Bini, préludant ainsi à la création d'autres feuilles plus célèbres : la *Giovine Italia* (1832), l'*Apostolato popolare* (1842), et un peu plus tard l'*Educatore*. Les journaux jouèrent naturellement un rôle capital dans la diffusion des idées de rénovation, et absorbèrent une grande part de l'activité littéraire de la génération née entre 1800 et 1820 : C. Balbo écrivit dans le journal *il Risorgimento* fondé par Cavour en 1847, Farini dans la *Frusta* et *il Piemonte*; en Toscane, G. Montanelli fondait l'*Italia* avec le concours de Centofanti et

de Giorgini; un ami de Vieusseux, de Capponi et de B. Ricasoli, Raffaello Lambruschini (1788-1873), rédigeait la *Guida dell' Educatore* (1835-1845), à laquelle collaborèrent A. Vannucci, Pietro Thouar (1809-1861), Enrico Mayer (1802-1877), etc.; à partir de 1848, il dirigea la *Patria*. A Milan, Carlo Tenca (1816-1883) fonda *il Crepuscolo*. Toute l'activité d'un esprit bien doué pour la critique, comme Eugenio Camerini, d'Ancône (1811-1875), a été absorbée par le journalisme; ses meilleurs articles littéraires ont été réunis sous le titre de *Profili letterari* (1860 et 1875).

D'autres écrivains ont travaillé à répandre leurs idées par la voie plus détournée, mais encore très efficace, de la littérature d'imagination, et en particulier du roman. Au premier rang de ceux-ci se place Francesco Domenico Guerrazzi, de Livourne (1804-1873), un grand agité, orgueilleux, dominateur, doué d'une volonté de fer, et qui incarne de la façon la plus complète, en Italie, le sombre désespoir byronien et la littérature satanique. Plus porté à la haine qu'à l'amour, au dédain qu'à la pitié, au doute qu'à la foi, il forme le plus parfait contraste avec l'idéaliste, l'illuminé Mazzini. De 1848 à 1849, Guerrazzi détint le pouvoir en Toscane, d'abord comme membre du ministère démocrate présidé par Montanelli, et, après la fuite du grand-duc, comme triumvir, puis comme dictateur. Avant et après ce moment culminant de sa carrière politique, il fut en butte à de constantes persécutions, que ses violences semblaient provoquer à plaisir : plusieurs fois emprisonné, il fut enfin relégué en Corse, d'où il s'échappa en 1857. Son œuvre se ressent du perpétuel bouillonnement de son imagination et de son cœur. Dès vingt et un ans il débuta avec un roman historique, la *Battaglia di Benevento,* qu'il jugea

lui-même sévèrement dans la suite; Tommaseo, tout en y reconnaissant de grandes promesses de talent, regrettait que « l'exagération de la force y allât jusqu'à la convulsion ». Ce défaut, même atténué, fut toujours celui de Guerrazzi.

Son chef-d'œuvre, l'*Assedio di Firenze* (1836), est une noble évocation de cette grande et triste page de l'histoire de Florence (1530). Le livre n'est qu'un long cri de douleur patriotique, et, malgré la fatigue que nous causent cette exaltation continue du sentiment et cette tension du style, nous pouvons concevoir sans peine qu'une pareille lecture ait enflammé la jeunesse italienne : « Ne pouvant livrer d'autre bataille, disait Guerrazzi, j'ai écrit l'*Assedio* »; il préparait ainsi des soldats aux luttes sanglantes de l'indépendance. Les romans qui suivirent, *Veronica Cibo* (1837) et *Isabella Orsini* (1844), ses *Scritti vari* (1847), n'ont pas atteint la popularité du *Siège de Florence*. On loue pour la perfection du style la *Serpicina*, récit emprunté à la tradition populaire, composé avant l'*Assedio*, et aussi l'un des romans qu'il rapporta de son séjour en Corse, *Pasquale Paoli* (1860). De 1853 à sa mort, il écrivit d'assez nombreux ouvrages, quelques-uns d'une âcre violence, comme *Beatrice Cenci* (1854); mais on observa un assez rapide épuisement de sa veine, surtout après l'agréable récit moderne intitulé *il Buco nel muro* (1862). Aux œuvres d'imagination, il joignit alors quelques biographies d'hommes célèbres, Andrea Doria, Fr. Ferruccio, Sampiero d'Ornano, Fr. Burlamacchi.

Vers le même temps, un tout jeune homme, mort à vingt-neuf ans dans un naufrage, le Padouan Ippolito Nievo (1831-1860), unit à l'ardeur patriotique et belliqueuse qui le conduisit en Sicile à la suite de Garibaldi,

un beau talent de poète et de romancier. Après deux essais honorables, *il Conte Pecoraio* (1856) et *Angelo di bontà* (1857), il composa les *Confessioni di un ottuagenario*, publiées en 1867. Malgré des longueurs et des imperfections de forme, qu'une revision plus attentive aurait fait aisément disparaître, ce récit figure en bonne place parmi les meilleurs romans italiens après Manzoni. Une généreuse pensée patriotique l'anime d'un bout à l'autre, mais sans violence et sans déclamation, unie au contraire à une sensibilité délicate. Nievo excelle à retracer avec une verve attendrie ou humoristique, suivant les cas, et en s'inspirant d'un réalisme sain, les scènes de la vie intime, et particulièrement de la vie provinciale en Frioul, à l'époque de la Révolution et de l'Empire.

II

Parmi ces romanciers, ces hommes politiques et ces critiques, plusieurs se sont essayés en vers, depuis N. Tommaseo, poète lyrique, et Montanelli, auteur d'une tragédie, jusqu'à I. Nievo, poète dramatique et lyrique, qui publia en 1858 *le Lucciole*, et *Amori garibaldini* en 1860. Inversement, Terenzio Mamiani della Rovere, de Pesaro (1799-1885), qui connut la prison et l'exil, ministre de Pie IX pendant le court essai de papauté libérale, et plus tard collègue de Cavour, doit être cité parmi les poètes, pour ses *Inni sacri* et ses *Idillii* (1829), dont on apprécie la forme châtiée, peut-être un peu trop étudiée; mais son nom aurait le droit de figurer parmi les philosophes, les orateurs, voire les historiens de son temps. Chez lui le respect de l'art classique se

relâche de sa rigueur, et se pare d'une grâce empruntée à la sensibilité de la nouvelle école. De même les meilleurs représentants des tendances romantiques tempèrent les exagérations des novateurs par le souci de la mesure, de la simplicité, de la précision. Il faut rappeler à ce propos les *Melodie liriche* de S. Biava, de Bergame (1792-1870), la touchante nouvelle en vers, *Ida della Torre*, de Giulio Càrcano (1812-1884), à l'imitation de T. Grossi, et surtout les poésies du Vénitien Luigi Carrer (1801-1850), disciple de Foscolo dans un *Inno alla terra* et dans ses sonnets, narrateur élégant en ses ballades d'un tour romantique, la *Sposa dell' Adriatico, il Cavallo d'Estremadura*.

Un tempérament vigoureux de patriote ardent, résolument opposé à l'utopie de ceux qui crurent à la possibilité d'affranchir l'Italie par une confédération groupée autour du pape, apparut en Toscane avec G.-B. Niccolini (1782-1861), dont presque toute la vie s'écoula à Florence. Professeur d'histoire et de mythologie à l'Académie des Beaux-Arts, il a laissé quelques « leçons », dont le mérite est fort inférieur à celui de ses poésies. Il avait commencé par imiter Monti, et par composer quelques tragédies calquées sur les modèles grecs; peu à peu cependant, sous l'influence de Shakespeare, de Schiller, de Byron, de Manzoni, il se rapprocha de la manière des romantiques, et mêla presque constamment un intérêt politique aux intrigues de ses drames. Dès 1819, il avait publié un *Nabucco* (Napoléon) destiné à inspirer une haine égale du despotisme politique et de la tyrannie religieuse. Dans *Antonio Foscarini* (1827), il combat encore les gouvernements absolus; *Giovanni da Procida* (1830) et *Lodovico Sforza* (1834) lui fournissent l'occasion de proclamer que l'unité sous un monarque libéral

est pour l'Italie la condition nécessaire de son indépendance; *Arnaldo da Brescia* (1843) vise surtout le pouvoir temporel des papes, et avec *Filippo Strozzi* (1847) recommence la campagne contre toutes les formes de tyrannie.

Parmi ces drames, auxquels s'en ajoutent quelques-uns purement romanesques (*Rosmunda d'Inghilterra*, *Beatrice Cenci*), le plus populaire fut *Antonio Foscarini*, d'ailleurs très discuté dès son apparition, tant pour sa valeur dramatique que sous le rapport du respect dû à l'histoire; le plus fortement conçu et le plus beau est, sans contredit, *Arnaldo*, malheureusement peu approprié aux exigences de la scène, où il n'a jamais été porté : c'est un poème dialogué, où l'élément lyrique prédomine, où l'intention politique et morale n'est pas suffisamment enveloppée dans l'action dramatique. Ces défauts ne peuvent empêcher d'admirer la fière allure du tribun, écrasé par la double tyrannie impériale et pontificale, unies pour le perdre; certaines scènes ont une grandeur épique; le style est élégant, la langue pure, le vers harmonieux et large. Pour Niccolini, la littérature était une sorte d'apostolat, dont il s'est toujours acquitté avec gravité; il figure au premier rang des poètes, d'ailleurs soucieux de la beauté de la forme, qui veulent que chaque œuvre contienne une leçon.

A partir de 1848, Niccolini n'écrivit plus guère que des poésies lyriques (*Poesie nazionali*, 1859, complétées par plusieurs recueils posthumes). A ce moment un autre Toscan, beaucoup plus jeune, avait pris dans l'histoire de la poésie politique une place tout à fait distinguée : c'est Giuseppe Giusti (1809-1850), de Monsummano. Tout d'abord ses sympathies parurent hésiter entre le pétrarquisme et une inspiration populaire dont la tradition ne s'était jamais perdue en Toscane : Filippo Pananit

(1766-1837), et surtout Antonio Guadagnoli (1798-1858), avaient retrouvé quelque chose de la bonhomie joviale des poètes bernesques, sans pourtant se hausser jusqu'à la satire proprement dite, et moins encore à la satire politique. La Toscane, patrie de la meilleure langue parlée, ne pouvait-elle avoir son Porta? Le peuple de Rome venait bien de trouver en Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863) un peintre admirable, dont les deux mille sonnets, en « romanesco », constituent un tableau coloré, malicieux et remarquablement « objectif » de la vie romaine, pendant les dernières années du pouvoir temporel. Giusti essaya d'être le Porta et le Belli de Pise et de Florence, entre 1845 et 1850.

Dès ses premiers essais de satire, en 1833 (*la Ghigliottina a vapore*, *Proponimento di cambiar vita*), il montra une heureuse aptitude à associer aux rythmes et au ton de la poésie légère un style mordant et une pensée sérieuse. Dans le *Dies iræ*, pour la mort de l'empereur François Ier (1835), et surtout à partir de 1838-39 (*Brindisi*, *Incoronazione*, *Vestizione*, etc.), Giusti apparaît en pleine possession de son art. Dès lors ses poésies humoristiques et politiques, ses badinages (*scherzi*), comme il les appelait modestement, se succèdent avec rapidité, circulent manuscrits, deviennent aussitôt populaires en Toscane, et se répandent jusqu'en Lombardie, où ils obtiennent l'approbation de Grossi et de Manzoni. Beaucoup de ces petites pièces ont perdu de leur saveur avec les circonstances qui les ont inspirées ; mais plusieurs visent des défauts assez généraux pour être toujours d'actualité. Le « Becero » de la *Vestizione* est une incarnation plaisante du parvenu, vulgaire et vaniteux, qui se fait anoblir, tandis que la noblesse déchue, réduite aux pires mésalliances, est vigoureusement malmenée

dans *la Scritta* (1841); *Girella* est le portrait bouffon de l'homme-girouette, qui passe avec une aisance merveilleuse d'un parti à l'autre (1840), et sous le nom de *Gingillino*, le poète flagelle l'abjecte servilité des auxiliaires dont s'entourent tous les gouvernements tyranniques.

Les idées politiques de Giusti manquèrent pourtant de précision : il aspirait de toute son âme à l'unité italienne et à l'indépendance (*lo Stivale*, 1836); il savait, à n'en pas douter, qu'il ne voulait plus de « tedeschi » — c'est-à-dire d'Autrichiens — en Toscane (*Delenda Carthago*, 1846); et, en dépit des faux libéraux, il avait confiance dans la liberté, dont le « vrai peuple » saurait bien trouver la voie (*Alli spettri del 4 settembre 1847*); la république n'était pas pour lui faire peur (*la Repubblica*, 1848), et il n'avait aucune confiance dans une papauté libérale (*il Papato di prete Pero*, 1845). Mais il avait horreur des démagogues et des utopistes (*gli Umanitari*, 1841); le peuple des campagnes lui paraissait pétri d'ignorance et de superstition (*Apologia del lotto*, 1838; *Sortilegio*, 1836), et il crut en 1847 que le grand-duc allait se charger d'assurer à ses sujets la liberté rêvée (*A Leopoldo II*). Sa trop courte vie ne lui a pas laissé le temps de discerner de quel côté devait venir le salut; et les accents les plus justes, les plus éloquents qu'il ait fait entendre sont en somme ceux de son patriotisme offensé par les dédains insultants de l'étranger (*la Terra dei morti*, 1841); il faut y joindre la vision qu'il eut un jour de l'humanité future, enfin réconciliée, quand auront cessé les luttes impies auxquelles les princes condamnent les peuples, avides de liberté et de paix (*Sant'Ambrogio*, 1846). Le plus grand attrait de la poésie de Giusti reste sa langue, vive, expressive, populaire, difficile pour qui n'est pas Toscan, mais capable de produire des effets

inattendus de malice ou de force. Il était très fier de ce mérite; malheureusement il lui est arrivé, surtout en prose, dans ses Lettres, de s'écarter du naturel et de la simplicité : sa virtuosité d'écrivain « de terroir » l'a fait alors tomber dans un style prétentieux.

Moins finement artistes, mais d'une exaltation plus communicative en leur poursuite d'un idéal plus précis, sont les poètes du patriotisme belliqueux. Au premier rang de ceux-ci il faut encore citer Berchet, le promoteur des théories romantiques (voir p. 412) : en 1831, il compose un hymne au drapeau tricolore, et accourt en Italie dès 1847, aux approches de la révolution. Voici auprès de lui son contemporain Gabriele Rossetti (1783-1854), le poète de la révolution napolitaine de 1820; il dut s'exiler pour la fin de ses jours en Angleterre, sans cesser pour cela de commenter en vers faciles et impétueux les événements qui se déroulaient en Italie. La caractéristique de Rossetti est son mysticisme, sa soif de réforme religieuse par le retour à l'Évangile : à cet ordre de préoccupations se rapportent *il Veggente in Solitudine* (1846) et *l'Arpa Evangelica* (1852).

Pietro Giannone (1792-1872), « carbonaro » exilé du duché de Modène sa patrie, publiait en 1829 un poème intitulé *l'Esule*; Angelo Brofferio (1802-1866), imitateur de Béranger et polygraphe infatigable, ponctuait de ses chants, la plupart en piémontais, les événements saillants de la révolution, de 1831 à 1866. Deux victimes des guerres d'indépendance ont laissé un nom honorable dans la poésie, Alessandro Poerio (1802-1848), Napolitain, ami de Leopardi et de Giusti, tombé en combattant les Autrichiens sur les rivages de Venise, et surtout le Génois Goffredo Mameli (1827-1849), mort en défendant Rome contre les Français protecteurs du pape. Son hymne

Fratelli d'Italia traduit en strophes vibrantes, non sans beauté, l'héroïsme qui entraînait alors la jeunesse italienne sur les champs de bataille. Au même moment, Luigi Mercantini (1821-1872) composait une série de chants belliqueux, dont le plus populaire est resté l'*Inno di Garibaldi*; et les martyrs de la cause italienne étaient célébrés par Pietro Paolo Parzanese (1810-1852).

Ni la prison, ni l'exil, aucune des persécutions que déchaînent les passions politiques, ne furent épargnés au Trentin Giovanni Prati (1815-1884), partisan résolu de la dynastie piémontaise. Il eut le grand mérite d'allier à la sincérité de son inspiration patriotique un sens délicat de la forme et de l'harmonie; par là son œuvre surnage au milieu du flot impétueux, mais un peu trouble, auquel on pourrait comparer toute la poésie révolutionnaire, si généreuse et si vite tombée dans l'oubli. Le poème par lequel il débuta, *Edmenegarda* (1841), histoire d'un amour tragique, qui s'était réellement déroulée à Venise, fit grand bruit; puis ses volumes se succédèrent nombreux, inégaux, jusqu'à *Ariberto* et *Armando* (1868), jusqu'aux cinq cents sonnets réunis sous le titre de *Psiche* (1876), jusqu'à *Iside* (1878) — production considérable qui serait moins démodée si le fond des idées soutenait mieux ce style abondant et facile, cette sentimentalité élégiaque et musicale, presque lamartinienne. La génération actuelle se détourne de l'œuvre de Prati, comme de celle d'Aleardo Aleardi (1812-1878), son contemporain et son rival dans la faveur du public; à celui-ci on reproche une grâce affectée qui va jusqu'au maniérisme et au mauvais goût; mais peut-être ne lui tient-on pas assez compte des belles pages descriptives que l'on rencontre en feuilletant ses *Canti* (1864).

Bien d'autres réputations, pourtant si récentes, se sont

évanouies déjà. A peine peut-on parler encore de Giuseppe Regaldi (1809-1883), d'abord célèbre comme improvisateur, puis poète des applications scientifiques, le télégraphe, le percement des Alpes et de l'isthme de Suez, mort professeur à l'université de Bologne; — d'Emilio Praga (1839-1875), représentant de la « bohème » artistique et littéraire, sur qui l'œuvre de Baudelaire n'a pas été sans influence; son premier volume, *Tavolozza*, révélait un tempérament assez riche, malgré ses bizarreries et ses inégalités. Fr. dall' Ongaro (1810-1873) sut plaire un temps par l'allure populaire de ses *Stornelli*, et Giuseppe Revere (1812-1889) par une élégance spirituelle qui fait penser au style de H. Heine.

Au lendemain de ce déchaînement de passions et de ce cliquetis d'armes, lorsque fut réunie en volume (1868) l'œuvre poétique de l'abbé Giacomo Zanella, de Vicence (1820-1889), professeur à l'Université de Padoue, on eut l'impression d'une aurore nouvelle. C'était du moins un retour à un classicisme plus sévère, à une haute pensée religieuse et morale, à une méditation tout intime sur la patrie, sur la nature, sur la science. Mais son inspiration manque de profondeur; elle ne portait pas en elle cette force de rénovation que l'on crut y découvrir d'abord. On se borne aujourd'hui à relire sa *Conchiglia fossile*, ode charmante, mais unique dans son œuvre par l'ampleur de la pensée.

Un renouvellement, autrement original et puissant, de l'inspiration et de la forme, a été opéré depuis, dans un sens classique, par un écrivain dont les premiers essais sont antérieurs à 1870 : Giosuè Carducci. Mais son activité de poète, de prosateur, d'érudit, de professeur, s'est développée surtout après l'unification complète du jeune royaume, dont il est la plus grande gloire.

CONCLUSION

LA LITTÉRATURE ITALIENNE DEPUIS 1870

Le jour où les troupes italiennes pénétrèrent à Rome par la brèche de la porte Pia (20 septembre 1870), il y avait assez exactement cent ans que l'effort continu des penseurs et des poètes tendait à cet affranchissement national, enfin réalisé par Victor-Emmanuel et ses vaillants auxiliaires. La littérature avait contribué pour sa large part à ce résultat : elle avait préparé les esprits, enflammé les cœurs, et, dans une certaine mesure, dirigé les événements. Pendant un siècle, les préoccupations purement artistiques étaient passées au second rang ; la poésie s'était volontairement subordonnée à l'intérêt moral et politique du peuple italien — généreuse abdication que le succès a récompensée, mais qui ne devait pas, qui ne pouvait pas se prolonger. A une période de préparation laborieuse, puis de luttes héroïques, affectant une franche allure d'épopée, succédait presque du jour au lendemain une époque d'organisation intérieure, pénible et lente, qui n'a pas été sans difficultés. Le

temps des grands enthousiasmes est passé, et la littérature est redevenue en Italie une force disponible.

Nous sommes donc arrivés dans cette histoire à un moment décisif : une des époques, qui se sont lentement déroulées sous nos yeux, se termine en 1870 d'une façon très nette : une autre commence à peine. Qui pourrait dire quels en seront les caractères et la signification? L'incertitude qui se manifestait déjà entre 1860 et 1870 n'a pas cessé de régner, et il n'appartient pas à la critique de préjuger l'avenir. Peut-être est-il permis cependant de formuler discrètement une hypothèse. La période utilitaire, qui vient de s'achever, était sortie d'une réaction nécessaire contre ce culte de l'art pour l'art, contre cette superstition de la forme qui, des œuvres charmantes de la Renaissance, avaient conduit lentement l'Italie à une décadence profonde; la Renaissance elle-même, dont l'unique préoccupation fut de réaliser un certain type d'agrément et de beauté, et d'accroître ainsi la somme des joies que la nature et la vie peuvent donner aux hommes, s'était produite en opposition avec la littérature didactique et la pensée mystique du moyen âge. Les Italiens, par un nouveau coup de barre, ont-ils commencé à mettre le cap vers les rives de l'art pur? Certains indices le font supposer.

Cependant la complexité de la vie moderne ne permet plus d'imaginer un retour pur et simple aux conditions d'existence grâce auxquelles les hommes de la Renaissance ont eu tout le loisir de caresser paisiblement leur rêve, sans que rien vînt les en détourner. La littérature ne peut plus se désintéresser des problèmes moraux, politiques et sociaux, débattus chaque jour, chaque jour renouvelés, sur lesquels la poésie, le roman, le théâtre doivent arrêter l'attention, toujours un peu dispersée, du

public. Les Italiens, qui n'ont rien perdu de leur sens aigu de la réalité, n'ont pas manqué d'entrer dans cette voie ; seulement chacun s'y engage avec ses vues particulières et son tempérament individuel ; il est beaucoup trop tôt pour essayer de discerner à quoi tendent tous ces efforts dispersés. Quelques personnalités saillantes attirent les regards; la direction générale du courant n'apparaît pas encore. Aussi la tâche modeste de l'historien doit-elle se borner ici à mentionner les œuvres les plus significatives, puis à classer avec le plus d'exactitude et de clarté possible, sans abuser des appréciations, les écrivains sur lesquels la postérité seule portera un jugement sans appel.

I

Carducci

Le nom de Giosuè Carducci domine toute la littérature italienne de la fin du xixe siècle. Son dernier écrit — sur une Canzone de Dante — porte la date de 1904 ; le maître a succombé le 15 février 1907, peu de mois après avoir reçu le prix Nobel. Les Italiens honorent en lui un poète et un prosateur qui a pris place à côté des plus grands.

Enfant, il assista au mouvement de 1848 — il était né en 1835 — ; jeune homme, il se jeta dans la mêlée des partis, adoptant avec fougue les idées républicaines, affectant des allures de rebelle et de païen, et se réclamant du naturalisme robuste des anciens, en haine de la sentimentalité dévotieuse et fade des romantiques. Tout ce flot bouillonnant d'idées et de passions anime d'une vie intense ses premiers recueils de vers, où apparaît déjà le tempérament du poète, sinon l'art supérieur auquel il devait s'élever graduellement. Sous le titre de *Juvenilia*,

il a réuni les pièces composées de 1850 à 1860; les *Levia Gravia* et les *Giambi ed Epodi* se rapportent respectivement aux années 1861-1871 et 1867-1879. L'*Inno a Satana* (1863) marque le point culminant de cette première période de son activité : le poète y salue d'un chant d'allégresse « Satan le grand, le bienfaisant », génie de « la révolte, force vengeresse de la raison », principe de tout ce qui rend la vie douce et belle, de tout ce que le mysticisme chrétien a condamné : « Matière, relève-toi ; Satan triomphe !... Que montent à toi l'encens sacré et les vœux : tu as vaincu le Jéhova des prêtres ! » — ode d'une grande allure, à laquelle on ne peut reprocher que le caprice par lequel G. Carducci s'est plu à scandaliser les âmes simples, en affublant du nom redouté de Satan sa conception naturaliste de la vie : des gens graves ne le lui ont pas pardonné. Il eut à soutenir à ce propos, et en bien d'autres circonstances, des polémiques d'un ton très vif; il y a déployé une verve, une malice, une vigueur de bon sens, une verdeur toute toscane, parfois un peu brutale, d'expression, qui font de ses *Confessioni e battaglie* une des œuvres les plus savoureuses de la prose italienne moderne.

Avec les *Rime Nuove* (1861-1887), un progrès décisif se dessine : à l'évolution de ses idées politiques, qui a valu à G. Carducci d'amers reproches, a correspondu une évolution non moins caractéristique de son talent. Son patriotisme, toujours très vif, se tourne avec plus de sérénité vers les grands souvenirs qu'évoque cette terre historique d'Italie; son ardeur anticléricale et païenne, moins agressive, ramène son imagination vers les œuvres gracieuses et fortes du génie grec, qui exaltent la bonté de la Nature, tandis que sa pensée se complaît dans un épicurisme élégant qui ne va pas sans une nuance

de mélancolie. Le poète devient aussi plus artiste : depuis qu'il maîtrise mieux sa fougue, il consacre plus de temps et de soin à trouver l'expression définitive : il la condense en des strophes d'un dessin ferme comme des médailles antiques. Sentiment très vif de la nature et de la vie, même en ses aspects les plus modernes, émotion très personnelle en présence des grandes pages de l'histoire, recherche d'une forme aristocratique et difficile, par réaction contre les négligences et les platitudes des derniers romantiques, tels sont les traits de sa physionomie poétique qui se dégagent déjà nettement des *Rime Nuove*, et qui s'affirment avec éclat dans les *Odes Barbares*, parues en trois séries, de 1877 à 1889.

Sous ce titre déconcertant, G. Carducci a composé ses odes les plus classiques. Toujours dédaigneux de la banalité, il a repris les tentatives séculaires faites pour adapter à la langue italienne les règles de la métrique ancienne (voir p. 262), et le premier il a victorieusement résolu ce problème désespéré. Laissant l'assimilation factice des syllabes toniques et atones modernes avec les longues et les brèves des langues classiques, il a su découvrir dans les vers d'Horace ou de Catulle, en les lisant comme un « barbare » ignorant, un rythme uniquement fondé sur la place des accents toniques et le compte des syllabes, rythme que l'italien reproduit sans effort. D'après ce principe, il a écrit de longues odes saphiques et alcaïques, des asclépiades, voire des hexamètres et des pentamètres, d'une sonorité très moderne sous leurs noms antiques. Et à la beauté d'une forme impeccable, s'adapte excellemment le contenu de ces pièces, tantôt d'un paganisme vigoureux avec d'admirables paysages (*Alle fonti del Clitunno*), tantôt historiques, évocations de la grandeur romaine (*Nell' annuale*

della fondazione di Roma, *Dinanzi alle Terme di Caracalla*, etc.), ou épisodes tout récents, — l'épopée garibaldienne, la mort du prince Napoléon, celle de Maximilien au Mexique, — tantôt enfin fantaisies plus légères, purement descriptives et volontiers épicuriennes, où le culte de la beauté grecque s'unit à un réalisme très moderne (*Alla Stazione*), ou encore animées par des visions d'une portée plus large et plus profonde (*Su Monte Mario*, *Presso l'urna di P. B. Shelley*, etc.)

C'est dans ces belles odes, d'une ligne si pure, d'un accent si mâle, qu'il faut chercher le classicisme de G. Carducci. L'imitation n'est pas la base de sa poétique : il ne s'inspire pas plus des anciens que des modernes; ses maîtres sont les grands Italiens, de Dante à l'Arioste et à Parini, et aussi des étrangers, Hugo, Shelley, Heine, Platen. Mais la pensée antique et le mythe païen s'identifient d'eux-mêmes avec la forme naturelle de son imagination et de sa sensibilité, cependant si modernes; et cette fusion spontanée est le principal secret du charme tout particulier de ses vers. Cette poésie n'a d'ailleurs rien de populaire : elle se refuse fièrement aux amateurs de jouissances faciles.

Depuis ses dernières Odes Barbares, G. Carducci a publié d'autres pièces aussi charmantes — *Jaufré Rudel* — ou aussi vigoureuses, et d'une facture peut-être plus sévère encore — *Piemonte*, *Cadore*, *A Ferrara*, etc., — réunies sous le titre de *Rime e ritmi*. Ses poésies complètes, de 1850 à 1900, forment aujourd'hui un volume compact. Mais ces mille et quelques pages de vers ne résument pas toute l'œuvre de G. Carducci : il ne faut oublier ni le professeur ni le critique.

Pendant quarante-quatre ans, il a occupé avec éclat la chaire de littérature italienne à l'Université de

Bologne. Au cours de ces quarante ans, il n'a cessé de scruter toutes les parties du domaine confié à ses soins, publiant des textes, tant anciens que modernes, avec d'érudites et suggestives préfaces; le premier il a essayé de tracer à grands traits, en une synthèse puissante, une esquisse de l'évolution littéraire de l'Italie, depuis les origines jusqu'au Tasse; les œuvres de Dante, de l'Arioste, du Tasse, de Parini, de Manzoni, de Leopardi lui ont inspiré ses études les plus fouillées; mais il n'est guère d'auteur ou d'époque sur lesquels il n'ait eu à dire son mot sous forme de discours, de conférence, d'article ou de leçon. Il s'en faut que cette immense production ait encore trouvé place dans les vingt volumes actuellement parus de ses Œuvres (de 1889 à 1909). En attendant, un volume d'écrits en prose, choisis par lui-même, allant de 1859 à 1903, est venu former, en près de quinze cents pages, le digne pendant du volume des poésies; tous les amateurs de bonnes lettres peuvent ainsi posséder dans leur bibliothèque l'essentiel de cette œuvre variée, forte, originale, où se reflète la personnalité littéraire la plus haute de l'Italie moderne.

II

L'influence qu'a exercée G. Carducci sur la poésie contemporaine est considérable. Parmi les hommes de sa génération, Giuseppe Chiarini (1833-1908) l'a subie plus que personne : lié au maître par une étroite et fidèle amitié, G. Chiarini, théoricien et imitateur de la métrique « barbare », traducteur de H. Heine, poète délicat lui-même dans ses *Lacrymae* (1880), s'est fait le biographe de G. Carducci. — Domenico Gnoli (n. 1838),

auteur d'*Odi tiberine* (1879 et 1885) fort remarquées, a réussi en ces dernières années à piquer au vif la curiosité de ses compatriotes, en renouvelant sa personnalité par une inspiration plus romantique, en la dérobant même sous un nom d'emprunt, celui d'un mystérieux Giulio Orsini, en qui de graves critiques ont salué l'avènement d'un jeune et vigoureux talent (*Orpheus*, 1901, réédité en 1903 dans le recueil *Fra terra ed astri*). — Enrico Panzacchi (1840-1904), professeur à l'Université de Bologne, critique, auteur dramatique et conférencier, a composé des vers faciles et musicaux, qui se rattachent à la tradition romantique.

Parmi les élèves de G. Carducci, beaucoup sont professeurs eux-mêmes et critiques distingués, en même temps que poètes : Giovanni Marradi, né à Livourne en 1852, est l'auteur de nombreux recueils, dont les plus connus sont les *Nuovi Canti* (1891), les *Ricordi lirici* (1893), les *Ballate moderne* (1895) et une *Rapsodia Garibaldina* en trois parties (1894, 1902 et 1903); — Severino Ferrari, bolonais (1856-1905), le disciple préféré, mort au moment de monter définitivement dans la chaire du maître, a ressuscité avec un goût très sûr certaines formes de la vieille poésie populaire; — Guido Mazzoni (n. 1859), professeur à l'Institut de Florence, et l'un des plus brillants conférenciers de la génération présente, a fait entendre, en rythmes ingénieux, des accents intimes, puisés de préférence dans les douces émotions du foyer (*Poesie*, 1883; *Nuove poesie*, 1891; *Voci della vita*, 1893). En ces toutes dernières années, M. Giovanni Pascoli (1855-1912), latiniste distingué, successeur de G. Carducci à Bologne depuis les premiers jours de 1906, occupe une place éminente parmi les poètes de sa génération : ses recueils intitulés *Myricae* (1891-1900),

Poemetti (1897-1900), *Canti di Castelvecchio* (1903), révèlent un sentiment simple et profond, virgilien, de la vie rurale, une inspiration familiale très sincère, voilée de tristesse — le souvenir de son père assassiné hante l'imagination du poète, — bien que généralement optimiste. La forme, finement ciselée, tombe parfois dans une recherche excessive, qui rappelle certains raffinements de l'art alexandrin, surtout dans ses *Poemi conviviali* (1904) inspirés presque tous par les légendes homériques. Le dernier volume de ses vers, *Odi e Inni* (1906), roule au contraire sur des sujets contemporains.

Tout n'a pourtant pas cédé devant la personnalité puissante de G. Carducci. Felice Cavallotti (1842-1898), auteur dramatique, journaliste, et surtout homme politique, tué en duel, poète doué d'une facilité excessive, essaya d'opposer à la poésie « barbare » une poésie « métrique », plus fidèle à la prosodie classique (*Anticaglie*, 1879). Ses odes en l'honneur de Prati et de Manzoni, la *Marcia di Leonida*, la *Lucerna del Parini* donnent une idée plus avantageuse de son talent. Mais à l'école que l'on peut appeler « bolonaise » s'oppose surtout l'école « sicilienne », représentée par l'impétueux et exubérant Tommaso Cannizzaro de Messine (n. 1838), et mieux encore par Mario Rapisardi de Catane (1844-1912), torrent débordé qui aurait gagné à être plus discipliné; on rencontre pourtant des pages éloquentes dans ses poèmes d'allure épique et philosophique, *Palingenesi* (1868), *Lucifero* (1880), *Giobbe* (1884), l'*Atlantide* (1894). A côté de lui, la Sicile compte quelques représentants distingués, parmi lesquels il suffira de mentionner Giovanni Alfredo Cesareo, de Messine (n. 1861), auteur des *Occidentali* (1887) et d'*Inni* (1895), historien de la poésie lyrique italienne des premiers siècles.

Parmi les indépendants, Arturo Graf, né à Athènes en 1848, mort en 1913 à Turin, où il enseignait la littérature italienne, critique et historien de grande autorité, voire romancier (*il Riscatto*, 1900), occupe une place à part. Son premier volume de vers, *Medusa* (1880), était d'une inspiration nettement pessimiste, puisée dans le sentiment de malaise qui envahit l'homme en face du mystère de sa destinée; il ne s'abandonne pourtant pas à ce plaisir de la douleur dont parle Leopardi, et ses recueils plus récents, *Dopo il tramonto* (1893), *le Danaidi* (1897), *Rime della Selva* (1906), révèlent un humoriste chez ce poète philosophe : il aime à scruter les âmes de ses semblables pour en reconnaître les aspirations, et les orienter vers un idéal capable de donner du prix à la vie. Ses vers ne se contentent pas de charmer : ils font penser, en particulier ses *Poemetti drammatici* (1905).

D'un tout autre côté de l'horizon littéraire se détache la physionomie du Romagnol Olindo Guerrini (n. 1845), qui s'est posé en adversaire de l'idéalisme, en champion du « vérisme », et sous le nom d'un prétendu Lorenzo Stecchetti (*Postuma*, 1877) a donné à l'Italie quelques imitations de Baudelaire, mais avec un tempérament très différent, de bon vivant sensuel, enclin à la grossièreté. C'est assez exactement le contraire d'Antonio Fogazzaro, connu surtout comme romancier, disciple de son compatriote Zanella, dont il continue l'inspiration chrétienne, soutenue par un généreux libéralisme. Il a débuté comme poète avec une sorte de roman en vers, *Miranda* (1874), auquel ont fait suite les gracieux paysages de *Valsolda* (1876), où cette âme de doux philosophe se reflète dans une forme très simple, très unie, dédaigneuse des artifices ambitieux (*Poesie complete*, 1912).

Quelques femmes ont attiré l'attention par des poésies où s'affirment d'attachantes personnalités : Evelina Cattermole-Mancini (1851-1896), connue sous le nom de « Contessa Lara », dont les *Versi* passionnés remontent à 1883; Alinda Bonacci-Brunamonti (1841-1902) appréciée pour la tenue plus ferme de son style; Vittoria Aganoor (1855-1910), auteur de *Leggenda eterna* (1900) et de *Nuove Liriche* (1908). Les volumes d'Ada Negri (n. 1870), *Fatalità* (1893) et *Le Tempeste* (1896), le premier surtout, ont fait grand bruit; une certaine violence révolutionnaire caractérise les chants de cette modeste fille du peuple, que ses fonctions d'institutrice ont mise de bonne heure en contact avec bien des souffrances et des misères. La critique a signalé ses négligences de style, et quelque monotonie dans ses rythmes; mais un peu de rudesse ne messied pas à cette muse plébéienne. Depuis, l'inspiration d'Ada Negri, devenue épouse et mère, s'est adoucie et comme éclairée d'un sourire : son volume *Maternità* (1904) a consacré cette évolution de sa pensée.

La poésie dialectale, toujours vivace en Italie, ne doit pas être oubliée ici. Elle est brillamment représentée en Toscane par Neri Tanfucio (Renato Fucini, n. 1843), célèbre par ses sonnets pisans, à Venise par Riccardo Selvatico (m. 1901), à Naples par Salvatore di Giacomo (n. 1862), à Rome par Cesare Pascarella (n. 1858) : ses suites de sonnets sur des sujets déterminés (*Villa Gloria*, *la Scoperta dell' America*, etc.) constituent de véritables épopées traduites et commentées par l'imagination naïve et l'émotion sincère du peuple.

La dernière génération des poètes italiens reconnaît pour chef Gabriele d'Annunzio, né à Pescara en 1863. Plus célèbre hors d'Italie comme romancier, c'est par la poésie qu'il a débuté, avec *Primo vere* (1879), *Canto*

novo (1882), *Intermezzo di rime* (1884), l'*Isotteo* et la *Chimera* (1890), les *Elegie Romane* (1892), le *Poema paradisiaco* et les *Odi Navali* (1893): c'est à elle qu'il est revenu en ces dernières années avec la *Canzone di Garibaldi* (1901) et les *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, dont quatre livres ont paru de 1903 à 1912 (*La Gesta d'Oltremare*). Parti de l'imitation de G. Carducci, G. d'Annunzio a cherché partout des inspirations et des modèles, avec une inlassable curiosité : il a subi l'influence des anciens et en particulier des Grecs, des vieux poètes italiens, des classiques de la Renaissance, des littératures contemporaines, anglaise, allemande (surtout de Nietzche), française et russe. Il s'est joué avec une surprenante virtuosité au milieu de toutes les formes de l'art, de toutes les visions de beauté; il a parcouru la gamme des sensations les plus rares; et sa personnalité, loin de se trouver affaiblie par tant de fantaisies intellectuelles, s'est dès le début affirmée avec éclat; on reconnaît en lui un tempérament d'artiste supérieurement doué. Il lui manque le don de l'émotion et le sens de la pitié : c'est un dilettante, un raffiné, non un penseur. Sa soif insatiable de jouissances l'a conduit dès l'abord à une âpre sensualité; son « moi » déborde dans toutes ses œuvres, au mépris parfois du bon goût. Mais il sait donner un relief merveilleux à certains aspects de notre nature, à certains sentiments de la créature, pour ne pas dire de la bête humaine. Ses adorateurs devraient admettre qu'il exaspère parfois ses lecteurs; mais ses détracteurs ont tort de méconnaître la puissance de cette personnalité artistique, la plus grande force créatrice qui ait paru en Italie depuis longtemps. En ce qui concerne plus spécialement la poésie, on peut trouver exagérée sa recherche un peu factice de la

magnificence, dans les images et dans l'expression; mais il faut rendre justice à la souplesse de ce talent qui a pu traiter successivement les mètres « barbares », la plupart des formes strophiques de la vieille poésie italienne, la « laisse » assonancée de l'antique épopée française (*Canzone di Garibaldi*), et enfin le vers libre employé dans les combinaisons les plus capricieuses (*Laudi*).

Ces dernières compositions affectent une forme cyclique qui est familière à G. d'Annunzio. De la *Canzone di Garibaldi* n'a encore paru qu'une partie, la troisième (*la Notte di Caprera*) sur sept. Les *Laudi* doivent comprendre également sept volumes dont quatre seulement sont publiés : l'œuvre se présente comme un long hymne au grand Pan, destiné à célébrer toutes les beautés de la nature, tous les aspects de la vie, « les mille noms, les membres innombrables » du dieu.

Une aussi puissante personnalité a forcément exercé sur la génération actuelle une influence dominante : on aurait tort de croire pourtant qu'aucun des « jeunes » n'y échappe. Plusieurs restent les disciples directs de G. Carducci, dont la force est de jour en jour mieux sentie; d'autres ont été séduits par l'apparente simplicité de Giov. Pascoli. Tels sont, à l'heure présente, les courants que l'on peut distinguer parmi ceux qui feront demain applaudir une fois de plus la poésie italienne.

III

Le roman italien a vivement sollicité l'attention du public en Europe depuis une vingtaine d'années. Cependant, si l'on met à part trois ou quatre personnalités saillantes, il serait exagéré de dire que cette portion de

l'immense production littéraire brille dans son ensemble par l'originalité : l'influence de Balzac, de Flaubert, de Zola, de Daudet, de Maupassant y est fort reconnaissable; beaucoup d'œuvres sont insignifiantes. Il n'y a lieu de s'arrêter que sur quelques tempéraments caractéristiques.

Le Génois Giovanni Ruffini (1807-1881) appartient à la génération précédente, celle de la Révolution; et, comme beaucoup de ses contemporains, il vécut longtemps en Angleterre; mais il faut rappeler ici son nom pour ses deux émouvants romans *Lorenzo Benoni*, et surtout *le Docteur Antonio*, publiés en anglais lors de son exil, et très lus en Italie. Plus près de nous quelques écrivains faciles ont connu de brillants succès : Antonio Caccianiga, de Trévise (1823-1903), le Piémontais Vittorio Bersezio (1830-1900), historien de Victor-Emmanuel (*Trent'anni di vita italiana*, 1878 et suiv.), le fécond Anton Giulio Barrili (1836-1908), qui fut professeur à l'Université de Gênes, Enrico Castelnuovo (n. 1839), Salvatore Farina (n. 1846), le Lombard Emilio De Marchi (1851-1901). Avec Giovanni Verga, de Catane (n. 1840), se présente une physionomie littéraire beaucoup plus significative; il est le chef de ce qu'on peut appeler l'école naturaliste italienne. Ses œuvres les plus attachantes sont celles où il a peint d'une touche nette et vigoureuse la vie du peuple et de la bourgeoisie de Sicile, c'est-à-dire ses Nouvelles, où figure *Cavalleria Rusticana* (*Vita dei campi*, 1880; *Per le vie*, 1883); ses romans intitulés *i Malavoglia* (1881), *Mastro don Gesualdo* (1888); une de ses œuvres les plus célèbres, quoique bien moins caractéristique, est la *Storia di una capinera* (1873). Les romans d'un autre Sicilien, Luigi Capuana (n. 1839), accusent les mêmes tendances; mais le principal disciple de Verga

est actuellement M. Federico De Roberto (n. 1861), auteur des *Vicerè*.

Antonio Fogazzaro, de Vicence (1842-1911), est presque aussi connu en France qu'en Italie, comme auteur de romans et conférencier. Si quelques-unes de ses œuvres, *Malombra*, *Fedele*, *il Mistero del poeta* sont déjà un peu oubliées, *Daniele Cortis* (1885), *Piccolo mondo antico* (1895), *Piccolo mondo moderno* (1901), *il Santo* (1905) et *Leila* (1910) ont trouvé de nombreux lecteurs chez nous. Les qualités de forme ne sont pas ce qui assure à A. Fogazzaro la place très élevée qu'il occupe dans l'estime du public; son style a du naturel, mais son goût pour les dialogues où un interlocuteur parle en milanais, un autre en vénitien, un troisième en italien, ne produit pas une impression très artistique, encore qu'il en tire certains effets plaisants. C'est surtout un peintre d'âmes, qui s'inspire d'une conception très haute et très noble de la vie; et cette sévérité de la pensée est fort heureusement unie à un tour d'esprit humoristique, où se retrouve un peu de l'ironie de Manzoni, plus accentuée, plus comique. Ses idées personnelles, tant politiques que religieuses, tiennent parfois trop de place dans ses œuvres. Dans *Daniel Cortis* ce n'est pas à la politique que l'on s'intéresse, mais au beau roman d'amour que couronne un renoncement sublime, imposé par le respect du devoir; dans le *Santo*, le catholicisme très fervent et très libéral de l'auteur prête fort à la discussion; mais la figure du saint, celle de la femme passionnée qu'il repousse, et de plusieurs personnages secondaires, sont des créations fort attachantes. Le chef-d'œuvre de A. Fogazzaro paraît être en somme le *Piccolo mondo antico*, ce roman si simple, si intime et si ému, qui se déroule dans le beau décor du lac de Lugano et de ses

montagnes, à l'heure solennelle où se décidaient les destinées de l'Italie. Par malheur, c'est aussi celui de ses romans qui perd le plus en passant dans une autre langue : tout y a une saveur de terroir discrète et pénétrante, qui s'évapore aisément, et en fait justement la poésie.

Les romans de M. Gabriele D'Annunzio ont eu peut-être plus de lecteurs en France qu'en Italie même; il n'y a donc pas à présenter longuement à un public qui les connaît bien *l'Enfant de volupté* (*il Piacere*, 1889), *l'Intrus* (*l'Innocente*, 1892) et *le Triomphe de la mort* (1894) — la trilogie des *Romanzi della Rosa*, — œuvres d'une sensualité violente, mais d'un grand effet, dont la dernière peut être tenue pour un chef-d'œuvre authentique, une fois admise cette conception particulière de la vie et de l'art. Ensuite est venue la trilogie des *Romanzi del Giglio*, dont un seul a paru — *le Vergini delle Rocce* (1896), — œuvre d'un symbolisme déconcertant, mais d'une facture plus raffinée. Un seul roman aussi a été composé — *il Fuoco* (1900) — d'une autre trilogie annoncée sous le titre de *Romanzi del Melagrano*; nulle part encore l'auteur, cependant coutumier du fait, ne s'était aussi ouvertement mis en scène sous le nom de son héros. Mais si l'intérêt faiblit au point de vue du drame de passion, le livre renferme d'admirables évocations de Venise : la valeur des morceaux, variés et brillants, l'emporte de beaucoup ici sur celle de l'ensemble. Depuis le *Feu*, G. D'Annunzio a été repris par la poésie et attiré par le théâtre; il est cependant revenu au roman avec *Forse che si forse che no* (1910). L'évolution de son talent, qui se révéla d'abord dans des recueils de contes (*Terra Vergine*, 1882), sortis du mouvement littéraire qui eut son centre à Rome, vers 1880, et pour principal organe la *Cronaca bizantina* de l'éditeur Sommaruga, a été rapide et con-

tinue. A ce tempérament créateur, à l'ardeur « animatrice » qui le possède, il faut sans cesse des formes d'art renouvelées, et l'on ne peut nier que cette fertilité d'invention, que cette impatience à élargir le cadre de ses œuvres, à enrichir et à varier l'expression, ne constitue, au seuil du xxe siècle, un gage de vitalité pour la littérature de la nouvelle Italie, qui tâtonne et cherche encore sa voie.

Deux femmes se sont distinguées dans le roman, par des qualités l'une de passion et de verve, l'autre de fine observation dans la peinture des mœurs provinciales. La Napolitaine Matilde Serao (n. 1856) est douée d'une remarquable facilité : le journalisme ne suffisant pas à son activité dévorante, elle a prodigué, dans plus de vingt romans, les fantaisies d'une imagination intarissable, fantaisies souvent charmantes, principalement quand elle décrit la vie de Naples (*il Paese di cuccagna*, 1891). Il est regrettable que ses récits se ressentent toujours de la hâte avec laquelle ils sont écrits : le relief et le fini font souvent défaut à ses peintures. C'est de Sardaigne que l'autre romancière nous apporte des impressions pleines de saveur et de sincérité : Grazia Deledda a vite conquis une enviable réputation avec *Elias Portolu* (1903) et *Cenere* (1904). Son nom appartient au groupe des plus jeunes, de qui l'Italie a le droit de beaucoup attendre. Parmi ces écrivains, sur lesquels ce trop rapide résumé ne peut s'étendre comme il conviendrait, signalons encore l'œuvre considérable de M. Gerolamo Rovetta (1853-1910), qui se recommande par beaucoup de vie et d'agrément; MM. E. A. Butti (1868-1912), Luigi Pirandello (n. 1867), Giovanni Cena (n. 1870) ont déjà fixé l'attention du public par des qualités qu'il leur appartient de mûrir et de développer.

Les applaudissements qu'a recueillis Edmondo de Amicis (1846-1908) ne s'adressaient pas seulement au romancier, bien qu'il ait aussi cultivé ce genre (*il Romanzo d'un maestro*, 1890), mais surtout au conteur et au moraliste, à l'auteur d'esquisses pleines d'humour et de fantaisie, qu'anime toujours une inspiration généreuse : il débuta dans ce genre en 1869 avec la *Vita militare*, et il y donnait, hier encore, l'*Idioma gentile* (1905); nous n'avons garde d'oublier d'ailleurs parmi ses volumes les plus recherchés *Gli amici*, *Alle Porte d'Italia*, *Sull' Oceano*, *Fra scuola e casa*, *la Carrozza di tutti*, ses impressions de voyages en Espagne, au Maroc, en Hollande, à Paris, à Londres, à Constantinople, et surtout le livre, dès maintenant classique, qu'il a écrit pour la jeunesse : *Cuore* (1886). Narrateur spirituel et brillant, idéaliste épris de justice et de progrès social, E. De Amicis manque pourtant de profondeur; mais son style a une allure aisée, aussi éloignée de l'affectation que de la vulgarité, qui suffirait seule à justifier sa grande popularité. Beaucoup moins célèbre, mais aussi beaucoup plus artiste, est Renato Fucini (p. 487) : ses exquises *Veglie di Neri* sont des bijoux finement ciselés, où revivent la nature et les mœurs de l'Apennin toscan et de ses riantes vallées.

Les efforts de la jeune Italie, pour créer ce théâtre national qui lui a toujours manqué, ont redoublé depuis le milieu du XIXe siècle; mais, en dépit de quelques exceptions, on ne saurait dire que leur insistance ait encore abouti. L'œuvre dramatique la plus solide du siècle dernier — puisque les meilleures tragédies de Niccolini se plient difficilement aux exigences de la scène — est encore peut-être celle de Felice Romani (1788-1865), l'auteur des mélodrames que Bellini et Donizetti mirent

en musique. Les drames historiques de Giuseppe Revere (p. 475) sont déjà fort oubliés. Peu de genres ont plus constamment tenté les poètes que la tragédie : un seul nom cependant doit être retenu, celui de Pietro Cossa (1830-1881). Rompant avec le cadre étroit du drame alfiérien, il s'est appliqué à reconstituer plus librement la vie et les mœurs de l'ancienne Rome, sans craindre de mêler une note comique aux actions les plus sombres; c'est avec son *Nerone* (1870) qu'il entra dans une voie originale après les tâtonnements de ses débuts; vinrent ensuite *Messalina*, *Plauto e il suo secolo*, *Giuliano l'Apostata*; mais il fut moins heureusement inspiré par l'histoire moderne, dans *l'Ariosto e gli Estensi* (1874), *i Borgia*, et *i Napoletani nel 1799*, sa dernière œuvre (1880). Plus récemment Giovanni Bovio (1841-1903) a donné la forme de drames à des dialogues philosophiques, comme sa trilogie *Cristo alla festa di Purim*, *San Paolo*, *il Millennio*; mais ces œuvres n'ont rien de scénique.

C'est encore à M. Gabriele D'Annunzio que revient l'honneur d'avoir rendu un peu de vie et de beauté à la tragédie. Après avoir fait représenter sans grand succès une curieuse *Città morta* (1898), *la Gloria* (1899), en prose, et des fantaisies qu'il a baptisées les *Songes des saisons* — seuls les songes d'une « matinée de printemps » et d'un « couchant d'automne » ont été écrits, — il a donné la *Gioconda* (1899), drame saisissant, descriptif et esthétique plutôt que vraiment humain, avec d'exquises parties de poésie. Avec *Francesca da Rimini* (1902) G. D'Annunzio a courageusement abordé la tragédie en vers, d'une forme d'ailleurs très libre. L'Italie du XIIIe siècle, son histoire, ses mœurs, sa langue même, y sont évoquées avec autant de science que de talent. Le principal défaut de cette œuvre brillante est de rappeler

imprudemment une page immortelle de Dante, qu'il ne paraît possible de transformer en drame qu'en la défigurant. A cette poésie un peu factice, faite de passion et d'exactitude historique, de souffle épique et de pastiche, on préférera sans doute la *Figlia di Jorio* (1904), tragédie à la fois idyllique et sauvage, dont les héros sont les paysans et les montagnards de l'Abruzze, avec leur foi naïve et leurs superstitions païennes, leurs passions élémentaires et violentes, qui s'harmonisent bien avec une nature grandiose. Assurément c'est encore de la poésie plus que du drame, en ce sens que les personnages, même de premier plan, constituent de véritables énigmes; mais les situations sont simples, pathétiques, et le lyrisme déborde à chaque page. Moins heureuses à tous égards ont été la *Fiaccola sotto il Moggio* (1905), *Più che l'amore* (1907), la *Nave* (1908), *Fedra* (1909).

Les destinées de la comédie proprement dite, depuis Goldoni, ont manqué d'éclat. Giovanni Giraud (1776-1834) avait eu de la bonne humeur et de l'esprit, ce qui le distingue avantageusement du froid Alberto Nota (1775-1847). Un peu plus tard deux Toscans, Vincenzo Martini (1803-1862) et Tommaso Gherardi del Testa (1815-1881), ont remporté d'honorables succès; on applaudit encore un drame, la *Morte Civile*, de Paolo Giacometti (1817-1882), écrivain fécond et moral. Le Modénais Paolo Ferrari (1822-1889) a laissé quelques comédies que l'on revoit avec plaisir, surtout dans le genre historique : *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* (1852), la *Satira e il Parini* (1856); ses pièces à thèse, plus récentes, sont déjà fort démodées. D'une façon générale, les dramaturges de la seconde moitié du XIXe siècle ont subi l'influence d'Augier, de Dumas, de Sardou, comme leurs successeurs subissent celle d'Ibsen, de Sudermann et de Paul Her-

vieu. Ferdinando Martini (n. 1841) a écrit de piquants proverbes, avant de se laisser absorber par la politique et l'administration de la colonie Érythrée; Felice Cavallotti (p. 485) a composé des drames et des comédies, tant en prose qu'en vers, dont quelques-uns tiennent encore l'affiche (*il Cantico de' Cantici*, *la Figlia di Jefte*); Achille Torelli (n. 1844), après avoir obtenu d'éclatants succès à ses débuts, avec *i Mariti*, a depuis longtemps renoncé au théâtre. Giovanni Verga (p. 490) a également donné quelques essais dramatiques, brefs et violents, qui furent très remarqués.

Les noms qui honorent le plus aujourd'hui la scène italienne sont ceux de Giuseppe Giacosa (1847-1906) et de Rovetta (p. 493). Le premier peut être tenu pour le chef de la jeune école, qui a réagi contre l'absolue domination du répertoire étranger sur la scène italienne; il a écrit en vers de gracieuses comédies romanesques, *Il trionfo d'amore*, *Una partita a scacchi* (1881), puis des comédies de mœurs et des drames en prose : *Resa a discrezione*, *Tristi amori*, son chef-d'œuvre, *i Diritti dell'anima*, *Come le foglie*, et plus récemment *Il più forte*; l'élévation de la pensée n'empêche pas d'y apercevoir des maladresses dans la conduite de l'action. G. Rovetta n'a pas rencontré moins de succès au théâtre que dans le roman, avec *i Disonesti*, *le Due Coscienze* et *Romanticismo*. Parmi les rivaux les plus heureux, encore que discutés, de ces deux dramaturges, figurent les frères Antona-Traversi, Camillo (n. 1857), critique littéraire distingué, auteur applaudi des *Rozeno*, et Giannino (n. 1861), plus fécond, plein d'esprit et de vivacité. Paris a justement applaudi l'*Infedele* et *Don Pietro Caruso* de M. Roberto Bracco (n. 1861); il faut encore citer M. Marco Praga (n. 1862), dont *le Vergini* et *la Moglie*

ideale attestent le talent, et M. E. A. Butti (p. 493) — au total beaucoup de promesses, qui n'ont pas réussi à triompher de tous les obstacles. Car ce qui manque au théâtre italien, c'est une scène fixe, c'est aussi un public : le seul régime connu au delà des Alpes est celui des troupes itinérantes. Un récent essai pour créer à Rome une « Maison de Goldoni » a échoué, malgré le talent du grand artiste qui s'y consacra, M. Ermete Novelli; il faut souhaiter meilleur succès à la tentative nouvelle qui se poursuit en ce moment.

Grâce à la communion d'idées et de sentiments plus étroite qui s'établit entre le public, les auteurs et les acteurs, le théâtre provincial, en dialecte, se trouve dans des conditions plus favorables. Venise a eu encore, au XIXe siècle, en Giacinto Gallina (1852-1897), un digne continuateur de la tradition illustrée par Goldoni.

IV

On n'aurait qu'une idée imparfaite de l'activité littéraire actuelle de l'Italie, si aux œuvres d'imagination on négligeait d'associer, en un court tableau, les ouvrages de critique et d'érudition, ceux du moins qui intéressent l'étude historique et littéraire du génie italien — car le mouvement philosophiqne, juridique et scientifique sort du cadre de ce livre.

Le premier nom que l'on rencontre est celui d'un critique qui fut admirablement doué pour pénétrer le sens d'une œuvre, caractériser un écrivain et une époque, le meilleur représentant de l'école « esthétique », le Napolitain Francesco De Sanctis (1817-1883), dont l'influence a été considérable : en 1866 parurent ses premiers *Saggi*

critici, dont une seconde série fut publiée en 1872; son *Saggio critico sul Petrarca* est de 1869, et sa *Storia della letteratura italiana*, en deux volumes, vit le jour en 1870-1872; la matière d'un troisième volume a été recueillie et publiée récemment par ses élèves (*la Letteratura italiana nel secolo XIX*, 1897).

Cependant à la méthode purement critique s'opposait presque aussitôt la méthode historique, lorsque Domenico Comparetti (n. 1835) fit paraître son bel ouvrage, *Virgilio nel medio evo* (1872). Deux hommes, deux chefs d'école, se sont distingués surtout comme professeurs, à côté de Giosuè Carducci : Adolfo Bartoli (1833-1894) et Alessandro d'Ancona (n. 1835), également soucieux de donner pour base à leurs jugements un dépouillement scrupuleux des documents, et la publication de textes inédits. De sa chaire de Florence, Bartoli, connu surtout pour ses recherches sur les premiers siècles de la littérature italienne[1], a exercé une action profonde par l'espèce de doute méthodique avec lequel il abordait chaque question, faisant table rase de toutes les opinions reçues. M. d'Ancona a été la gloire de l'université de Pise, comme G. Carducci fut celle de Bologne. Parmi ses innombrables publications, éditions, articles de revues, études, variétés, il faut au moins rappeler ses *Origini del teatro italiano* (1877 et 1891) et la *Poesia popolare italiana* (1878 et 1906).

Avec Ruggero Bonghi (1826-1895), traducteur de Platon, la science prend un aspect moins sévère : le publiciste facile s'oppose au professeur plus rigoureux. Le Milanais Gaetano Negri (1838-1902) est un exemplaire

1. *I primi due secoli della letteratura italiana*, 1870-1880; *Storia della letteratura italiana*, sept volumes allant jusqu'à Pétrarque inclusivement (1878-1889).

accompli d'« essayiste » érudit et philosophe. Giuseppe Guerzoni (1835-1886), biographe de Garibaldi (1882), a laissé des études, un peu hâtives, sur le théâtre au XVIIIe siècle (1876), sur la Renaissance (1878), etc. Les écrits d'Enrico Nencioni (1839-1896), très au courant surtout de la littérature anglaise, se recommandent par leur finesse et la sûreté des jugements. La littérature coudoie la philosophie dans les écrits de Giacomo Barzellotti (n. 1844).

L'Italie est redevable au mathématicien Antonio Favaro d'une édition complète, « nationale », de Galilée, et d'études définitives sur la vie et l'œuvre de ce grand savant. Pasquale Villari (n. 1827) a magistralement décrit l'époque de Savonarole (1859), celle de Machiavel (1877-1882) et les premiers siècles de l'histoire de Florence (1893); en ces dernières années, sa plume infatigable a traité des questions sociales. Isidoro Del Lungo occupe aussi un rang très distingué parmi les historiens de la vieille Florence, au temps de Dante et de Dino Compagni.

L'étude des premières manifestations de la littérature italienne et la publication des anciens textes, inséparables des enquêtes philologiques les plus sévères, a trouvé de vaillants promoteurs : Graziadio Ascoli (1831-1907) a fondé la linguistique italienne; directeur de l'*Archivio glottologico* et professeur à l'Académie de Milan, il a aujourd'hui pour successeur M. Carlo Salvioni. A côté de lui, mais plus particulièrement dans le domaine de l'histoire littéraire du moyen âge, il faut citer MM. Ernesto Monaci (n. 1844), Francesco d'Ovidio (n. 1849), puis Vincenzo Crescini, l'ingénieux biographe de Boccace (1877), Ernesto Giacomo Parodi, Egidio Gorra, etc. A ce groupe appartient un maître éminent, Pio Rajna (n. 1847), célèbre surtout par ses beaux tra-

vaux sur le poème chevaleresque, les sources du *Roland Furieux* (1876), les origines de l'épopée française (1877). Citons encore B. Zumbini (n. 1839) et F. Torraca, ce dernier pénétrant interprète de la poésie du XIIIe siècle. Giovanni Mestica (1831-1903), éditeur des *Rime* de Pétrarque, d'après le manuscrit original (1896), a laissé aussi des études littéraires variées, en particulier sur Leopardi (1901). Ernesto Masi (1837-1908) accorda ses préférences au XVIIIe siècle; Remigio Sabbadini s'est consacré à l'histoire de l'humanisme.

M. Arturo Graf (p. 486) s'est complu dans l'exhumation des légendes médiévales (1892-1893), de celles notamment qui se rapportent à l'histoire de Rome (1882-1883); mais ses essais sur le XVIe siècle (1888), sur Foscolo, Manzoni et Leopardi (1898), ne sont pas moins appréciés. Pompeo Molmenti (n. 1852) est l'historien de Venise et de la Vénétie, de ses héros, de ses artistes et de ses poètes, depuis Goldoni (1880) jusqu'à Antonio Fogazzaro (1900). Giuseppe Pitrè (n. 1843), interprète fidèle des mœurs et des légendes de la Sicile, a fondé sur de solides bases l'étude du folk-lore de sa province natale.

La génération née de 1859 à 1870 ne dément pas l'activité déployée par ses aînées, et reste attachée aux sévères méthodes de la critique scientifique. Mais ici des scrupules faciles à comprendre nous font un devoir de signaler simplement les efforts réalisés pour coordonner et synthétiser les résultats acquis, dans le domaine de la critique littéraire et historique, par la création d'importantes revues, et par des publications embrassant dans son ensemble la civilisation italienne.

De 1868 à 1892, a paru à Bologne, sous le titre de *Propugnatore*, une revue dirigée par Francesco Zam-

brini, et continuée par G. Carducci, qui compta parmi ses premiers collaborateurs N. Tommaseo, G.-B. Giuliani, L. Settembrini, A. d'Ancona, A. Bartoli, P. Rajna, I. Del Lungo, G. Vitelli, C. Guasti, A. Borgognoni, A. Neri, etc. En 1883, a commencé la publication du *Giornale storico della letteratura italiana* (Turin), dirigé par MM. Francesco Novati et Rodolfo Renier, primitivement assistés de M. A. Graf; le soixante-deuxième volume en a paru à la fin de 1913, et l'ardeur avec laquelle y collaborent les jeunes générations est un gage de vitalité, dont les fervents de la littérature italienne se réjouissent; car c'est là désormais un indispensable instrument de travail. Dans le même ordre d'idées, il faut signaler la *Rivista critica della letteratura italiana*, fondée à Florence en 1884, par T. Casini, S. Morpurgo et A. Zenatti, qui n'eut pas une très longue vie; aujourd'hui paraissent à Pise la *Rassegna bibliografica* fondée par M. A. d'Ancona, et à Naples la *Rassegna critica* de MM. E. Pèrcopo et N. Zingarelli. A Naples encore, a surgi plus récemment (1903) une revue, la *Critica*, organe de M. Benedetto Croce, le continuateur le plus distingué des traditions de Fr. De Sanctis : esprit philosophique, dont l'érudition solide a été assez clairement mise en lumière par sa volumineuse histoire des théâtres de Naples[1] (1891), M. Croce a enrichi de points de vue nouveaux et féconds la critique littéraire par son remarquable ouvrage intitulé *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale* (1902, 3e éd. 1909).

Il ne peut être question de mentionner ici une seule

1. A rapprocher des livres sur l'*Opera buffa napoletana* (1883) et sur *La Commedia dell' arte* (1886) d'un autre Napolitain, Michele Scherillo, commentateur de l'*Arcadia* de Sannazar (1888), et l'un des derniers biographes de Dante (1896).

des revues provinciales, très nombreuses et généralement prospères, ni même les périodiques consacrés à la simple vulgarisation en même temps qu'aux questions actuelles et au pur agrément — la *Nuova Antologia* occupe toujours le premier rang, avec la plus récente *Rivista d'Italia*; mais il faut indiquer l'œuvre de la *Società Dantesca italiana*, fondée à Florence en 1888 : son *Bullettino*, dirigé d'abord par Michele Barbi, et depuis 1906 par E. G. Parodi, rend compte de tous les travaux relatifs à Dante, et beaucoup de ces comptes-rendus sont eux-mêmes des études magistrales. D'autres revues sont également consacrées à l'œuvre et à l'époque de Dante; tel est le *Giornale Dantesco*, publié à Florence par G. L. Passerini.

Un éditeur milanais, F. Vallardi, avait entrepris dès 1870 de confier à quelques critiques en vue le soin de composer une série de monographies constituant une histoire suivie de la littérature italienne, et il avait obtenu le concours de A. Bartoli, G. Invernizzi, U. A. Canello, B. Morsolin, le consciencieux biographe du Trissin (1878), et G. Zanella. Le plan, repris quinze ans plus tard par le même éditeur, et à peu près complètement exécuté aujourd'hui, a donné naissance à une œuvre considérable, en dix volumes compacts : la « *Storia letteraria d'Italia* scritta da una società di Professori » constitue une remarquable mise au point des connaissances acquises au début du xxe siècle. Après une *Letteratura romana* de C. Giussani, doit venir un volume sur les origines de la langue et de la littérature par Fr. Novati, le savant éditeur des lettres de l'humaniste Coluccio Salutati; le *Duecento* de G. Bertoni, le *Dante* de N. Zingarelli et le *Trecento* de G. Volpi sont complétés par une réimpression de toutes les anciennes biographies de Dante, de

Pétrarque et de Boccace, due aux soins d'Angelo Solerti, le patient biographe du Tasse (1895); le *Quattrocento* est un des plus solides ouvrages de Vittorio Rossi, dès longtemps estimé pour son étude sur Guarini et le *Pastor fido* (1886); le *Cinquecento* est digne de son auteur, Francesco Flamini, qui est en train de publier une belle et forte interprétation synthétique de la *Divine Comédie*[1]; MM. A. Belloni et T. Concari ont fait à peu près leurs premières armes avec le *Seicento* et le *Settecento*; l'*Ottocento*, très volumineux, est l'œuvre de Guido Mazzoni, le savant et brillant professeur de Florence, qui, avec une patience de bénédictin, n'a voulu négliger aucun des aspects, même les moindres, de l'activité littéraire en Italie dans tout le cours du XIXe siècle.

Une nouvelle série de monographies est déjà commencée, où les différents genres seront étudiés séparément dans leur évolution propre; il faut signaler, parmi les volumes parus, la *Tragedia* par Emilio Bertana, le hardi et consciencieux biographe d'Alfieri (1902), et, parmi les volumes annoncés, la *Satira* de Vittorio Cian, l'un des maîtres les plus distingués de l'université de Pise, historien de Bembo, de Castiglione et des relations littéraires de l'Italie avec l'Espagne au XVIIIe siècle. Dans le même ordre de recherches, assez nouvelles en Italie, on ne doit pas omettre Arturo Farinelli qui, par sa remarquable connaissance des langues modernes, s'est placé au premier rang pour l'étude comparative des littératures européennes. L'histoire de l'art à son tour inspire de solides études à MM. C. Ricci, L. Beltrami, A. Venturi; ce dernier a commencé la publication d'une

1. *I significati reconditi della Divina Commedia e il suo fine supremo*, en trois volumes; les deux premiers ont paru en 1903-1904.

grande Histoire de l'art italien dont six volumes ont déjà paru.

Tant de labeur, de patientes recherches et de talent profite naturellement d'abord à la science, puis au public, dont la culture intellectuelle et les besoins littéraires s'élèvent graduellement. Les campagnes de conférences entreprises dans presque toutes les villes importantes d'Italie, en particulier sur l'œuvre et sur l'époque de Dante, sont là pour démontrer l'intérêt croissant qu'inspirent l'histoire, l'art, la poésie. Le style même des revues et des journaux italiens, qui fut longtemps l'objet du dédain mérité des lettrés, tend à se relever, grâce aux efforts de la génération nouvelle. Le jeune royaume, désormais seul arbitre de ses destinées, parvenu rapidement à une remarquable prospérité économique, se trouve donc dans les conditions les plus favorables pour donner une fois de plus l'essor à ses facultés créatrices toujours vivaces.

INDEX

A

B

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

Z

1672-13. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — P4-14.